المقدمة

قد يبدو للمتلقي أن بحوث هذا العدد تبتعد حيناً وتقترب أحياناً وقد اعتاد أن يرى محوراً يتناوله لفيف من النُقاد برؤاهم المتميزة والمختلفة أيضاً في طرائق التفكير وأساليب المعالجة، لكنها تصب في إذكاء المحور وتعميقه، وجاء هذا العدد مختلفاً شيئاً، إذا تناول موضوعات تنتمي لحقول متفرّقة، ومحاور متعددة، بيد أن هناك خيطاً رفيعاً يلمها، ويعلن اتكاءها على نوع معرفي نسعى إليه، فبدأ بأرضية مهمَّة تضع بقية النقاد في هذا العدد يتّصفون به من غير أن يقرأوا هذا البحث، لكنه ديدن الناقد الحصيف الذي تعامل مع القضايا والنصوص بحيادية ما أمكنت هذه الحيادية ليجيء بحث آخر يعلن «المقصدية» ويضعها بين آليتين أو ثنائيتين فهذا البحث الآخر «التيارات الفكرية وإشكالية المصلح النقدي» يعضِّده «ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في النقد الغربي» وتترى البحوث لتكوّن ثنائية في البحث، إذ ظلت «واو» العطف مسيطرة على ثمانية بحوث ممَّا يشي بثنائية من نوع آخر، ليجد المتلقي الفكر البحثي لهذه البحوث، وإن اختلفت في الغوص داخل النصوص أو السباحة عليها وفيها.

هذا العدد جاء مشحوناً ببحوث لا تدَّعي هيئة التحرير أنَّها عالجت ما طرحته من إشكاليات، لكنها على يقين أنها بحوث تستشرف حيناً، وتستطلع مرة أخرى، وتثير مجموعة من التساؤلات، لعل باحثين آخرين يتناولونها من زوايا أخرى.

وليظلَّ البحث غير مستكين أو هاجع، تأمل هيئة التحرير أن تتلقى بحوثاً أخلصت للنقد، وعالجت قضاياه وخباياه، أو حاولت جادة، ومازلنا منتظرين.

هذا وبالله التوفيق.

رئيس التحرير

حول أخلاقيات النقد

محمد بنسعيد

هذا المقال مقدمة سريعة لما أسميه بأخلاقيات النقد يهدف إلى التنبيه إلى بعض مرتكزات هذا العلم وضرورة إعطائه المكانة التي يستحقها داخل برامج التعليم الجامعي والبحث العلمي، فقد أصبحت الحاجة ماسة لهذا العلم بعدما رأينا كثيراً من التجاوزات على مستوى التعامل مع النقد وطرق الوصول إلى النتائج العلمية وغيرها من القضايا المرتبطة بمادة النقد الأدبي.

بداية إن الحديث عن أخلاقيات النقد تقتضي النظر إلى فلسفة الأخلاق في شقها التطبيقي وفي ارتباط مباشر بالمنهجية النقدية، فلكل منهج نقدي أدواته الإجرائية ومفاهيمه الخاصة لمقاربة الظاهرة النقدية والروائية بصفة خاصة، ومعنى هذا – كما يبدو لي على الأقل – أن الحديث في أخلاقيات عامة للنقد الروائي هي جزء من طبيعة المنهج الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى كشف المعنى وليس إلى استغلاقه.

النظر إلى الأخلاق باعتبارها موجهاً للعملية النقدية مسألة خلافية ونسبية في نفس الوقت، فقد تمدنا مصادر أخرى – ليست بالضرورة من صلب النقد – بقيم أخلاقية تسهم إلى حد ما بإشاعة أفكار أخلاقية في النقد، ومن

ذلك ما كان يعرف في علوم أخرى مختلفة، تحت أسماء ومسميات متنوعة، تارة بأدب العالم والمتعلم وتارة أخرى – كما هو الحال في الثقافة الإسلامية القديمة – بعلم الجرح والتعديل. وهي علوم قدمت مرتكزات أساسية وهامة من الناحية التاريخية في تطور جملة من العلوم وصبغها بصبغة العلمية، أو ما نصطلح عليه نحن بالموضوعية والحياد العلمي. ولكن مع تطور المعرفة البشرية أصبحنا نرى الابتعاد التدريجي للنقد المعاصر عن مثل هذه الضوابط لأسباب نعرفها تارة ونجهلها تارات أخرى، لذلك كان من الضروري إرجاع الاعتبار بدرجات متفاوتة لهذه القيم وتطبيقاتها ليس فقط على العلوم التطبيقية البحتة ولكن أيضاً في العلوم الإنسانية الأكثر تضرراً من الممارسات غير الأخلاقية. إن المعايير الموضوعية والحيادية يمكن أن يفهما ويقاسا بشكل أكثر ثباتاً في هذه العلوم لكن في العلوم غير التطبيقية التي لا تقبل القياس نجد الأمر مختلفاً.

المرجع الطبيعي لأخلاقيات النقد إذاً – في نظرنا على الأقل – هو البحوث التي نُظرت لأخلاق العلم بشكل عام، وأخلاقيات النقد بوجه خاص، وهو العلم المرتبط بمجموعة القضايا الأخلاقية التي تثيرها العلوم بكل أصنافها، سواء كانت تقنية أو إنسانية، والتي تثير نوعاً من الجدال بين العلماء والمتتبعين لقضاياها، ويمد هذا العلم باقي العلوم بالضوابط الضرورية قيمية وأخلاقية لتكون أكثر مصداقية وأشد تأثيراً[1]. واضح أن اهتمامنا ينصب على المجال المتعلق بأخلاقيات العلوم الإنسانية وفي مقدمتها النقد الروائي باعتباره جزءاً من العلوم الإنسانية، أو بتعبير دقيق يمكن اعتباره منطقاً خاصاً في العلوم الإنسانية في شقها الأدبي، ونبادر إلى الاعتراف بأن أخلاقيات النقد كما يروج لها الآن في كثير من المنابر الثقافية لم تكن مجهولة عند القدماء، بل تحدثوا عنها تحت مسميات كثيرة لعل أبرزها ما ينضوي تحت عنوان كبير عريض هو «أخلاق العلم والعلماء»، وقد يعترض علينا المعترض فيقول: وما بال أخلاق

العلم والعلماء من النقد الروائي، وبينهما اختلاف واضح في الأسلوب والمنهج، ونريد أن نستبق النقاش ونقول: إن موضوع أخلاق العلم والعلم ليس مختصاً بعلم دون علم، وإنما يجب توفره في كل الأنشطة الفكرية فإذا كانت العلوم الدقيقة تضمن نوعاً من الثقة بين المبدع/ العالم وبين القارئ/ المستهلك، لأن الثقة موجودة في منطق العلم نفسه نظراً لوضوح أساليبه وبراهينه، فإن الأمر يختلف في العلوم الإنسانية ومنها النقد الروائي وأخلاقيات النقد من شأنها أن تعزز الثقة وتزكي العمل، وليست شروطاً خارج المنهج.

لا يستطيع دارس الأدب ولا الناقد الروائي، أن يقنع القارئ بدون هذه الثقة، لذلك وجدنا العلماء يتحدثون عن وجوب مثل هذه الأخلاق/ القواعد القيمية تعطي للدرس النقدي قدراً من المصداقية، وتطبعه بطابع الثقة على الأقل. إن مفاهيم مثل الأمانة العلمية والمنهج النقدي الصارم وتحري المصادر أصبحت الآن غير مجدية أو على الأقل دخلتها الكثير من الاعيب النقاد وكثير من التجاوزات من أجل الوصول السريع إلى النتائج بغض النظر عن قيمة هذه النتائج، حتى أصبح من الصعب جداً تمييزها والكشف عنها، وأصبحت كثير من كتاباتنا النقدية سواء في الرواية أو الشعر ضرباً من الإغراق في التعقيد وليس التعقيد الذي نقصده ما يرتبط بطبيعة العلم ومقتضياته وإنما يتحقق برغبة الناقد الشخصية في أن يجعل من لغته النقدية لغة مستغلقة لا يفهمها أحد. إن مشروعية البحث في القيم الأخلاقية النقدية تبدأ من وعي الناقد بمدى أهمية المعرفة النقدية التي يقدمها، وأننا بهذه المعرفة ندفع تقدم التفكير النقدي إلى الأمام وبالتالي تأسيس نوع من التفكير السليم يخدم الإبداع ويرتقي بالإنسان في معارج السمو بالجمال، انطلاقاً من هذا المبدأ، فإن المعرفة النقدية التي تقدم ينبغي أن تكون مبنية على أسس أخلاقية صحيحة حدد بعضها القدماء في كتب الحديث وغيرها، ونظراً لكثرة هذه المراجع وشيوعها فإننا لن نعتمد على أصول بعينها إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك.

1. مبادئ أساسية:

1.1 مبدأ القصدية:

يسميها القدماء بالنية. إن الناقد الروائي ينبغي له أن يعتبر النقد ومنهجه وسيلة لهدف أعلى وليس المنهج هدفاً في حد ذاته، الناقد الروائي لا يضع المنهج وإنما يختبره فقط، وعلى أساس القصدية تتضح الأهداف الرئيسية من هذا النقد، مشكلتنا في المغرب أن النقد الروائي، وربما غير الروائي أيضاً. غير واع بالنتيجة التي يريد الوصول إليها ومن ثم يقوم فقط بقراءة نصوص روائية بمعزل عن نصوص أخرى، أو في أحسن الحالات يحاول أن يربطها بظواهر محددة لا تفسر العالم ولا يمكنها تقديم معرفة كافية عنه، هل الهدف الذي يقصده الناقد من النقد هو مجرد قراءة نص – ولا تهم الطريقة هنا، أم هو اختبار للروايات من أجل الوصول إلى تكاتف الوعي بوجوب تطوير نظرية روائية مغربية مستقلة عن باقي النظريات الشرقية والغربية، إنها حاجة ماسة أن نعيد التفكير في هويتنا النظرية على الأقل، فلست أرى فرقاً بين قراءة الرواية في المشرق وقراءة الرواية في المغرب مع وجود اختلافات كثيرة بعضها تاريخي وبعضها ثقافي. هل العقلية المغربية هي نفسها العقلية المشرقية، البحث في الخصوصيات مطلوب لإنتاج نظرية روائية مغربية، ولا يتم هذا الأمر إلا بتحديد المقاصد الكبرى من النقد، فعلى هذا الأساس ينبغي أن نشتغل في المستقبل.

1.2 مبدأ الموضوعية:

كثير من النقد الروائي الذي ننتجه لا يمت إلى الموضوعية العلمية بصلة، إذ يرتبط بما هو شخصي، أكثر من ارتباطه بالنصوص الروائية نفسها، وربما يرجع ذلك إلى السمعة السيئة لكلمة نقد. فقد تلعب المجاملة دوراً كبيراً في مثل هذا النقد، ولاعتبارات معينة نجد أن النقد السيئ، يكثر في حياة المبدع النقد الجميل الرائع يكثر بعد مماته، وكأن مقياس الموت والحياة هو الذي يرفع هذا ويحط من قيمة ذاك. والواقع أن المجاملات النقدية قد أساءت كثيراً إلى النقد الروائي عندنا، وأبعدته عن هدفه الطبيعي المفاوض.

1.3 مبدأ العـدالة:

مبدأ العدالة يلزم الناقد بعدم الكذب. إن الكذب هنا لا يعني اختلاف القراءة ومدى صحتها أو خطئها، وإنما يعني اعتماد الناقد أساليب خاصة في تعامله مع المصادر والنصوص ويكون هدفه هو التضليل أو الإساءة إلى المبدع أو تبيان قيمة أو قضية أو ترك أخرى، وهو ما يجعل من قراءته للنص الروائي قراءة اختزالية انتقالية لهدف غير معلن. إن الكذب قد يتخذ مظاهر كثيرة، كأن ينقل الناقد نصاً ويقوم بتحريفه بتغيير كلمة أو جملة، ولا يكون الهدف هنا هو كشف المعنى وإنما توجيه الخطاب إلى منحى مختلف يخدم القضية التي يدافع الناقد عليها، وقد يلجأ الناقد إلى الكذب في مصادره كأن ينقل عن طريق الواسطة ويكون بهذه «الواسطة» قد تصرف أيضاً في النص الأصلي مما يربك القراءة الصحيحة للنصوص الإبداعية.

1.4 مبدأ الضبط:

ويقصد به في النقد الروائي أن تكون منقولات الناقد طبق الأصل للمنقول، فإذا غيّر السياق فإنه يكون ملزماً أن يبين ذلك لقارئه، ويشمل ذلك اللغة والأفعال والضمائر وكل مستلزمات السياق، فكثيراً ما ينقل الناقد نصاً مع تغيير بعض كلماته دون أن يشير إلى ذلك فيعتقد القارئ أن النقل سليم وإنما هي مغالطة وجب التنبيه إليها. مبدأ الضبط ومبدأ العدالة وجهان لعملة واحدة، ينتج عنهما نفس الأثر الذي يحصل في علم الحديث حينما يكون في سند الحديث أحد المجروحين.

1.5 مبدأ تجنب الغموض:

إذا لم يستطع الناقد تبسيط مفاهيمه لتبدو واضحة لا غبار عليها، فاعلم أنه لا يفهمها، وإنما قصدت إلى هذا لأننا نرى الفكرة النقدية أو النظرية الروائية تبدو معقدة غير مفهومة، فإذا بسطت بلغة سهلة واضحة أصبحت فكرة كغيرها من الأفكار. وقد يسقط في هذا حتى الأسماء الوازنة في النقد

الروائي المغربي، وللغموض في كتاباتنا النقدية الروائية، وليس الهدف منها سوى تبيان ما أراه صائباً من وجهة نظري، وربما تكون قراءتي لهذه النصوص في غير محلها لقصور إدراك أو خطأ في الفهم.

2. مزالق نقديـة:

2.1 مبدأ المفهومي:

- النموذج الأول:

يتحدث الناقد عن الدينامية والتطورية:

«يرتبط مفهوم الدينامية، انطلاقاً من مصدريه الفيزيائي والبيولوجي، مروراً بالمجلات الأنثروبولوجية والاجتماعية والأدبية، بالحركة والتغير وبالمقصدية، وذلك لأنه يتضمن معنى الغائية، ومعنى القوة الفاعلة لا مجرد ارتباط الحركات ارتباطاً ضرورياً وفق قوانين ثابتة. وبتعبير آخر [التشديد من عندي] فإن التطور القائم على التغير يعني شيئاً آخر غير التغير وأكثر من التغير، وعلى هذا الأساس تطرق (أوغست كونت) إلى ما سماه بالدينامية الاجتماعية مقابل السكونية الاجتماعية، باعتبار الأولى تمس ذلك الفرع من علم الاجتماع الذي يتناول التقدم الاجتماعي»(2).

هذا النص نموذج حي لمدى الغموض في كتاباتنا النقدية، فقد كان من الممكن أن يعبر الناقد عن مفهوم الدينامية بشكل واضح: «الدينامية سواء في مصدرها الفيزيائي أو الإنساني ترتبط بالحركة والتغير. إن مفهوم الدينامية تتضمن معنى الغائية والقوة الفاعلة، وهذا الارتباط ليس ارتباطاً ثابتاً». وقد أحس الناقد بغموض كلامه وإغرابه فاستدرك بقوله (وبتعبير آخر)، الذي يحيل إلى أن الكلام الذي سيأتي سيبدد هذا الغموض ويزيل اللبس الحاصل في المعنى لكنه عوض أن يشرح الغموض أتى بقضية أخرى لا تتعلق بالفكرة الأولى إلا في جزئية واحدة من جزئياتها أي بتركيزه على التطور ووصف

التطور بأنه كلام أكثر غموضاً؛ «غير التغير وأكثر من التغير» وقد حاولت جاهداً أن أتبين المقصود بغير التغير وأكثر من التغير هذه فلم أوفق. ثم يبني على هذا الأساس موقفاً لأوغست كونت، مع الفارق الزمني بينه وبين ظهور الفكرة، وينسى «الثانية المتعلقة بالأولى»، ولعل هذا الغموض يرجع بالدرجة الأولى إلى عدم وضوح الفكرة في ذهن الناقد وضوحاً يجعله قادراً على التعبير عنها بطريقة بسيطة ميسرة. والحق أن كتابات أحمد اليبوري عميقة وتحتاج لمزيد من الدراسة، وإنما أوردت مثالاً واحداً من هذا الكتاب نظراً لأهميته النقدية وأهمية الروايات المغربية التي قام بدراستها.

- **الفقرة الثانية:**

«والبحث عن مستوى التوازي السالف الذكر يقودنا بالأساس إلى ضبط معيارية هدفها التطابق وليس الفوضى تطابق الموضوعي مع الفني، أي أن الحدث الموضوعي يجد مقابله الإيجابي على المستوى الفني لتكون بذلك الدلالة واحدة، أو في معنى آخر ليكون الأداء في أتم صورة، بعيداً عن فوضى الموضوع وتشتت الفن»[3]. من حيث منطق اللغة لن نجد اختلافاً كبيراً بين هذا المثال والمثال السابق، ففي كلا المثالين غموض وإغراب، وفي كلا المثالين إحساس من الناقد بغموض فكرته، وفي كلا المثالين استعانة بأدوات أو جمل تفسيرية شارحة، وفي كلا المثالين لا تتضح الفكرة بعد الشرح والتفسير وإنما تزداد غموضاً مثل هذا الغموض وهذا الإغراب كثير في كتاباتنا النقدية، وبعضه لا يكاد يظهر إلا بعد القراءة المتأنية الشاقة.

2.2 الغموض الإقحامي:

ونقصد به الجمع بين عناصر أو بنيات لا علاقة ضرورية بينها إطلاقاً لا من قريب ولا من بعيد، مثال ذلك ما نقرؤه في هذا النص: «إن طرح دلالة التوازي الحاصل بين العالم الداخلي الفني والخارجي الموضوعي لا يمكن استكناه معالمه إلا بتشريح ذاتية الأبطال، مع العلم أن ما يقوم المبدع بخلقه

من عالم فني يوظف في أتونه سمات تخييلية، قد يتجاوز العوالم الموضوعية، إذ إن «الأدب عالم مغاير» كما يرى الفيلسوف بومجارتن، وأيضاً، كما يؤكد محيي الدين صبحي في كتابه (دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي)»[4].

وجه الغرابة في هذا النص الاستشهاد بفيلسوف لا يعرفه القارئ العربي دون ذكر كتاب واحد له، وذكر نموذج من كتاب معروف، وقد كان الأولى عند الناقد أن يضع كتاب الفيلسوف لا كتاب الناقد، لشهرة الثاني وضمور الأول، والغرابة الثانية هو هذا الجمع بين دارس للأدب وفيلسوف مع اختلاف في الدرجة والنوع، والغرابة الثالثة أن دارس الأدب (محي الدين صبحي) جعله الناقد يؤكد كلام الفيلسوف (بومجارتن)، وقد كان من الصواب العكس، ثم إن «بومجارتن» هذا لا علاقة له بالسرديات لا من قريب ولا من بعيد[5].

2.3 منطق اللامنطق:

وأقصد به استنتاج قضية أو الوصول إلى حكم بدون مقدمات منطقية واضحة ومثاله: «إن ضبط منطق يرمي لمحاورة الميلودي شغموم في (الضلع والجزيرة) ينبغي أن يستمد أتونه من تسمية الأشياء بأسمائها، بمعنى فك الخيالي عن الواقعي وتقدمه في صورته الحقيقية التي أرادها له شغموم، أو التي اختار لها اللباس الخيالي، خاصة أن العملية النقدية إن ساهمت في تشريح النص بعيداً عن فك الارتباط الحاصل بين الخيالي كعنصر تشويقي أو دلالة توظف الرمز في غيبة البعد المباشر، إن لم أقل ستضيف عدة تعقيدات أمام المتلقي تحول دون الوعي الكامن في النص أو في ذاكرة المبدع، أو في ذاكرة الجماعة التي يعبر عنها المبدع، ومن ثم فإني لست ضد التخييل في العملية الإبداعية، باعتباره سمة جمالية[6]. إن المسألة التي يطرحها النص النقدي هنا ليست هي «ضد أو مع» التخييل وإنما العلاقة بين التخييل والواقع في النص الروائي، وهكذا تكون النتيجة بدون مقدمات منطقية تتأسس عليها وتعطيها شرعية الوجود الفعلي في النص النقدي.

2.4 التدليس:

التدليس في اللغة: هو التلبيس والتغطية وهو مشتق من الدلس وهو الظلام.

وفي النقد نقصد به أن يورد الناقد نصاً أو موقفاً أو قضية بلفظ يوهم القارئ كـ (عن، وقال، وأن)، ويكون الهدف منه تمرير قضية نقدية وإيهام القارئ، ليعتبرها صحيحة لا نقاش حولها، ومن أمثلة ذلك:

«فتأريخ الروائي يعتمد الفنية وليس المباشرة، كما أن هدفه ليس تعليمياً كما أكدت ذلك بعض رواياتنا العربية التاريخية، والتي ترنو للوصول نحو غايات ذاتية خصوصية، في حين أن تأريخ المؤرخ تقريري مباشر لا يخضع للفن»[7] ووجه التدليس هنا أن الناقد يعطي الانطباع للقارئ أن القضية الخاضعة للنقاش لا خلاف حولها باستعمالها نوعاً من المؤكدات المعنوية «كما أكدت ذلك»، والحقيقة أن القضية خلافية بين النقاد، فالحدود الفاصلة بين التاريخي والروائي حدود لا تكاد تبين خاصة حينما نكون أمام رواية السيرة الذاتية.

2.5 التقـريـر:

والتقرير في أصله هو إيجاد رغبة القراءة عند المتلقي بأفعال مموهة أو قول باطل أو إطراء موهوم، ومن أمثلته: «في أول محاولة تشييد فضاء روائي، تأتي رواية «رحال ولد المكي» لمحمد صوف، لتطرح أبعاداً ومرامي متشابكة متناقضة في الآن ذاته، تدعو المتلقي لفكها وتشريحها التشريح المتعقد. وصوف من خلال روايته هذه يؤكد حقيقة تقليعة جديدة في مجال الكتابة والإبداع توازي ما أبدعه في مجمل قصصه المؤرخة فيما بين (1975/1979م)»[8]. وجه التقرير هنا ينظر إليه من زاويتين:

الأولى: اعتبار رواية محمد صوف تمثل تقليعة حقيقية في مجال الكتابة

والإبداع، ومع اعترافنا بأهمية التجربة الروائية لمحمد صوف، إلا أن الناقد ما كان له أن يغض الطرف عن باقي التجارب الروائية في المغرب.

الثانية: مقارنته بين رواية «رحال ولد المكي»، وبين المجموعات القصصية لمحمد صوف، فلو كان الأمر يتعلق بمقارنة بين رواياته لكان الأمر عادياً، لكن المقارنة بين رواية ومجموعات قصصية مسألة فيها الكثير من المزالق النقدية. ومما يؤكد هذا الموقف أن الناقد لم يبرز عنصراً واحداً من عناصر المقارنة بل اكتفى بانطباع شخصي.

2.5 تدليس العطف:

والأصل فيه أن يعطف الناقد مفهومين متباعدين يوحي للقارئ بأنهما مفهوم واحد، ولعل هذا النوع هو أكثر المزالق التي يقع فيها أغلب النقاد، ومثاله:

«ويواجه القارئ في هذه المرحلة السارد المشارك، في محاولاته لاستعادة صورة الأم عبر الأحلام وأحلام اليقظة والصور الشعرية، وكأنه لم يعد مرتبطاً بالواقع الروائي، بل بشظايا مدوية لذلك الواقع، تتمثل لا في الأشياء ولكن في الكلمات التي تؤثث فضاء النص باعتباره (حلماً مركباً)، الأقواس من وضع الناقد»[9]. يظهر تدليس العطف في كون توظيف «الصور الشعرية» في سياق الكلام عطف بعيد من منظور المعنى، ولعله كان يقصد الصورة اللاشعورية وليس الصورة الشعرية، ودليل على هذا الظن استحضار الناقد بطريقة ذكية لكتاب الكلمات والأشياء les mots et les chose لميشيل فوكو وإعطاء فوكو أهمية واضحة للمخزون اللاشعوري للغة.

ما قدمته في الفقرات السابقة لا يعدو أن يكون نماذج أو عينات لبعض ما نعتقده مزالق نقدية. قد يلجأ إليها الناقد في بعض الأحيان سهواً وهو ما نظنه تأكيداً لحسن النية. وقد يلجأ إليها الناقد في أحيان أخرى متعمداً خاصة

في معرض الإطراء والمجاملات النقدية التي تكثر في المقالات الصحافية بمناسبة وبدون مناسبة، من هنا يأتي تأكيدنا لأهمية دراسة النصوص النقدية من الداخل وتتبع قضاياها ومنطق حجاجها، والكيفية التي تقرر بها نتائجها، على أن يظل الهدف من هذا النقد هو المساهمة في بناء نقد مغربي، بنّاء قادر على كشف خصوصيات المدرسة النقدية الروائية المغربية وتمييزها عن باقي المدارس، لقناعتنا في تميز هذه المدرسة بأساليبها ومرجعيتها وطريقة تفكيرها، ولعل المدرسة المغربية في النقد الحديث قادرة على استلهام الأسس النقدية للمدرسة المغربية الأندلسية وتطوير مفاهيمها، وهي عملية نراها ضرورية، بل نعتبرها أكثر أهمية من التوجه غير المشروط إلى المدارس الغربية الفرنسية وغير الفرنسية، هناك نماذج كثيرة يمكنها أن تساهم في بناء الصرح النقدي المغربي. وأعتقد أن المشروع الرشدي صرح كبير ينبغي أن يستغل ليس فقط في الفكر الفلسفي ولكن أيضاً في الفكر النقدي، على مستوى أخلاقيات النقد قدم ابن رشد نموذجاً حياً في مناقشاته مع أبي حامد الغزالي، بنفس الدرجة التي تحدث بها علماء الشريعة في مصنفاتهم عن رواة الحديث، وهي مداخل نعتبرها مهمة، بل ضرورية لإعادة الثقة بين الناقد، وقرائه، بعدما أصبح الناقد والعمل النقدي أشبه ما يكون بالشعوذة في عالم مضطرب لم يعد فيه النقد كما كان مصاحباً للأعمال الإبداعية، وإنما أصبح ضرباً من التملق والكذب، أفقد صاحبه مشروعية وجودة.

الهوامش

(1) انظر هذا التعريف في كتاب «أخلاقيات العلم»، لدفيد، بـ رزنيك، ترجمة د. عبدالنور عبدالمنعم، سلسلة عالم المعرفة ع 116، يونيو 2005.

(2) أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد المغرب، ط 1، 1993م، ص 11.

(3) صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة ط 1، ص 1984، ص 111.

(4) صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع (مرجع سابق)، ص 121.

(5) جوتليب بومجاردتن = (Alexander Gottlieb Baumgarten 1762–1714م)، فيلسوف ألماني من أتباع الفلسفة الديكارتية، أهم كتبه «تأملات فلسفية حول المسائل المتعلقة بالشعر» Méditiations philosophiques sur quelques aspects de l ص– e sence du poéme 1735) أهم اهتماماته فلسفة الجمال.

(6) صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع (مرجع سابق)، ص 74.

(7) صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع (مرجع سابق)، ص 18.

(8) نفسه، ص 45.

(9) أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب (مرجع سابق)، ص 58.

* * *

سيميولوجية الرواية العربية

عبدالمجيد العابد

أصبح من الشائع اعتبار السيميائيات (Sémiotique) عند المهتمين بهذا الحقل المعرفي علما موضوعه دراسة العلامات، والعلامة، كما حددها بورس (CH.S.Peirce)، كل شيء يحل محل شيء آخر ويدل عليه، سواء كانت علامة لفظية أم علامة غير لفظية، طبيعية أم اصطناعية؛ هذا بالرغم من أن أمبرطو إيكو (U.Eco) ذهب إلى أن موضوع السيميائيات ليس العلامة، وإنما الوظيفة السيميائية، وهو في ذلك يستند إلى يلمسليف (Hjelmslev) في هذا التوجه.

ارتبطت السيميائيات ابتداء بالعالم الأمريكي تشارلز سندرس بورس من خلال كتابه «كتابات حول العلامة»، وهو عبارة عن محاضرات لبورس جمعت بعد وفاته؛ فقد أرسى قواعدها منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، جعلها مناط دراسة التجربة الإنسانية عامة، منطلقا بالأساس من اعتبارها محرك باقي العلوم الأخرى، سواء كانت علوما إنسانية أم غير ذلك، وبورس إذ يراها كذلك، ينطلق من إبدالات نظرية أملتها التخصصات المتعددة التي أقام عليها نموذجه النظري السيميائي (الرياضيات والمنطق والفيزياء...). وفي الوقت نفسه الذي كان يبني بورس فيه هذا النموذج النظري، افترض

اللساني السويسري فرديناند دوسوسور (F.De Saussure) وجود علم جديد سماه السيميولوجيا (Sémiologie)، سيكون جزءا من علم النفس العام، وسيدرس كل العلامات الدالة التي لا تدرس اللسانيات إلا اللفظية منها، حيث تعنى أساسا باللسان، وستكون اللسانيات بذلك ضمن علم أشمل هو السيميولوجيا.

وقد أدى الاختلاف في الإبدالات النظرية التي يستند إليها كلاهما إلى اختلافهما في البناء التصوري لهذا العلم الجديد استقبالا، لأن كل واحد منهما ينطلق من أسس إبستيمولوجية مختلفة، فبورس منطقي رياضي فيزيائي، أما دوسوسور فلساني، كان اهتمامه الرئيس بلورة علم للغة متأثرا بعلم الاجتماع خصوصا، وهذا ما يبرر اختلافهما في العلامة الموضوع نفسها، فهي ثلاثية عند بورس (مأثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول) ثنائية عند دوسوسور (دال أو صورة سمعية، ومدلول أو صورة ذهنية). فلا ضير إذا في نعت هذا العلم بالسيميولوجيا وفقا للتصور السوسوري، باعتباره منتجا فرنسيا، أو وسمه بالسيميائيات استنادا إلى بورس؛ لكن يبقى هذا الاختلاف في التسمية اليوم شكليا.

تعددت اتجاهات النظرية السيميائية، واختلفت نماذجها، وأطرها المرجعية بحسب التحاقل المعرفي الذي شهده هذا العلم خصوصا في أواسط القرن الماضي، بموازاة تطور مجموعة من العلوم التي تفاعلت معها السيميائيات تأثيرا وتأثرا، إذ يمكن الحديث عن سيميائيات التواصل (بويسنس Buyssens وبريطو Prieto ومونان Mounin)، وسيميولوجيا الدلالة (رولان بارت Roland Barthes)، التي أخذت على عاتقها دراسة الأنساق الدالة غير اللفظية من خلال الاستثمار المتميز للمصطلحات اللسانية (الدال، والمدلول، والتقرير، والإيحاء، والشكل، والمحتوى...)، وسيميائيات الثقافة مع الإيطالي أمبرطو إيكو (U.Eco) وغيره، ثم السيميائيات البصرية، وسيميولوجيا

الأشكال الرمزية، ومدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية) مع رائدها اللتواني الأصل ألجرداس جوليان غريماص (A.J.Greimas) وأتباعه: جوزيف كورتيس (J.Courtés) وجون ماري فلوش (J.M.Floch)وجاك فانطاني (J.Fantanille) وغيرهم.

تبلورت نظرية السيميائيات السردية (Sémiotique narrative) منذ كتاب مؤسسها الأول غريماص «الدلالة البنيوية» (1966)، حيث أرسى أولى قواعدها، لكن توالت النماذج السميائية بعد ذلك بدءا من: «في المعنى» (1970) وفي المعنى 11 (1982م)، ثم المعجمين السميائيين اللذين أنجزهما بالاشتراك مع تلميذه جوزيف كورتيس وغيرها.

عرف هذا الاتجاه المعرفي بالمدرسة الفرنسية (مدرسة باريس السميائية)، أسست نموذجها النظري ابتداء على الخرافة والحكاية الشعبية، مستثمرة العمل الهام لفلاديمير بروب (V.Propp) في «مورفولوجية الخرافة»، ثم استدراكات ليفي ستروس (C.Levistraus) وغيرهما، لتنفتح المدرسة بعد ذلك على حقول معرفية أخرى، مثل سميائيات الأهواء مع جاك فونتاني، ونظرية الكوارث مع روني طوم (R.Thome) وجون بيتيتو كوكوردا، (J.P.Cocorda) ومفهوم التناظر (Isotopie) مع فرانسوا راسيتي (F.Rastier) وغيرهم؛ وقد أغنت هذه الإبدالات النظرية السيميائية السردية، وجعلت منها إطارا حاضنا لنصوص ذات أبعاد مختلفة اجتماعية وسياسية ودينية.

وهذا التوجه الأخير هو الذي نتبناه في تحليل رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، لكن هذا لا يعفي من الاستفادة من توجهات سيميائية أخرى في التحليل، وسنحاول استنادا إلى ذلك استثمار مقتضيات وإجراءات السيميائيات الغريماصية، التي تضع في صلب اهتمامها الرئيس دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثا عن المعنى، علما أن مؤسسها يرى أن السردية تحضر في كل الأفعال والخطابات الإنسانية بكامل تمفصلاتها، سواء

تعلق الأمر بالرواية أم بالقصة أم بالصورة، وهلم جرا. وبناء على ذلك سيتخذ تحليلنا السيميائية الإجرائية الآتية:

1 - في عتبات النص:

ينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية، خصوصا مع أعمال فانتاني الأخيرة، بوصفه لوحة (Tableau) ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن بطابعها الدلالي الأيقوني، وبتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها ترسخ (Ancrage) المتن النصي باكمله، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه.

يخضع معمار النص (Architecture de texte) من حيث تحديده، وطريقته في التدليل والاشتغال، إلى الجهاز النظري الذي يروم دراسة النص، أي مختلف المفاهيم الإجرائية التي تحدد المنهج الذي تتبناه النظرية بوصفها جهازا واصفا، له كفاياته المخصوصة، وطريقته في الاستدلال عموما؛ ويختلف المعمار من هذا المنظور باختلاف الإطار النظري الذي يستند إليه في التحديد، ومن تم فهو، منظورا إليه من وجهة سيميائية سردية، يحدد باعتباره تركيبا للنص، أي بوصفه لوحة تنتظم فيها المعطيات البصرية، والمعطيات اللسانية، بشكل يجعل من اندماج النسقين اللفظي والبصري أمرا واردا ومهما في بناء النسق الدلالي العام.

إن التساؤل حول المعنى، عن طبيعته، وعن شروط إنتاجه في علاقته بالنص، هو تساؤل عن طبيعة التدليل نفسه، أي الكيفية التي يأتي بها المعنى، مادام النص يشتغل بوصفه تدلالا (Sémiosis)، ويقصد به السيرورة التي يحيل من خلالها المأثول على الموضوع عبر مؤول بحسب الطرح البورسي (نسبة إلى تشارلز سندرس بورس).

تنتظم الغلاف مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية (Iconiques) والتشكيلية (Plastiques)، والعلامات اللسانية (Linguistiques). يقع في أعلى اللوحة اسم كاتب الرواية نجيب محفوظ، وفي وسطها يدان ممدودتان؛ في اليد اليمنى منهما مسدس مصوب، وأمام هذه العلامات كلبان بلون أسود، لكنهما يوجدان في خلفية الصورة أو عمقها (Fond)، وفي أسفل الصورة على اليمين امرأة تلبس لباسا شفافا يكشف عن أسارير جسدها، وتضع في فمها أحمر الشفاه، كما أنها تحمل علبة تحيل إلى الهدية، ويوجد في أسفل الغلاف على اليسار عنوان النص «اللص والكلاب» كتب بلون أبيض، وبخط منحرف تماما، توجد اليدان في الأعلى، وكأنهما فوق عمارة، بينما ترزح المرأة بحركتها الملتوية تحت هاتين اليدين.

هذا كل ما يقوله المؤول المباشر لهذه العلامات البصرية واللسانية، وهذا ما لا يرتضيه الذهن السيميائي المحلل، إننا وقفنا فقط عند حدود ما تقوله هذه العلامات في صورتها التقريرية (Dénotatif)، لكنه لا يسعف في استكناه دلالات الغلاف إلا باستدعاء مؤول دينامي، ننتقل بوساطته من المعاني المباشرة إلى المعاني الإيحائية (Connotatives)، إذ نستدعي تجربة جانبية سابقة في الوجود والاشتغال عن ما هو متحقق نصيا، وهي الكفيلة بتناسل المعنى وطرحه لمتاهات التأويل.

فلا يمكن سبر أغوار دلالات الغلاف المائعة والدفع بمعانيها نحو ساحة التداول إلا باستدعاء هذا المؤول، بحسب المفهوم البورسي للتأويل، هو بمثابة مؤول ثان غير مباشر كفيل بالانطلاق في متاهات التأويل إلى حدود الرسوخ عند مؤول نهائي باعتباره نهائيا داخل التدلال. يرى رولان بارت (Roland Barthes) في هذا الصدد أن الصورة تقرأ على شكل z، وهي في ذلك تتبع سيرورة العلامات اللسانية، وبارت في ذلك يقصد اللغة الفرنسية التي تتجه في كتابتها من اليسار إلى اليمين، لكن نحن في اللغة العربية نقرأها إذا بالعكس على شكل s.

يوجد في الأعلى اسم الكاتب نجيب محفوظ، لماذا كتب بلون غير بارز، ومن دون أي حلية مثل «الدكتور»؟ إن الأمر يتعلق بنمط نموذجي (Prototype)، بتعبير روش (Rosch)، فمحفوظ أكبر من أن يحلى أو يكتب بلون بارز، إذ هو أشهر من تضاف إليه اللغة الكرافية (Graphique)، لذلك كتب بخط غير بارز مادام اسمه سابق لنصه.

وتمتد في وسط اللوحة يدان، في اليمنى منهما مسدس مصوب، فلماذا اختفى صاحب المسدس؟ ولماذا المسدس مصوب نحو الفراغ؟ وما علاقة الكلبين الموجودين خلف الصورة بتصويب المسدس؟

تلك أسئلة تنقدح انقداحا على الذات السيميائية القارئة للصورة، وتجعل القارئ يربط الظاهر بالباطن والكائن بالممكن والمحال، إن غياب صاحب المسدس غياب للتبئير (Focalisation)، وغياب للتحديد أيضا، لأن الأمر مرتبط بشيء مشين ابتداء، فاللص يتخفى عن الأنظار لأنه يعي بما يفعل، وكان بإمكانه استبدال القناع بالتخفي، فغيابه رهين بغياب أهلية العامل الذات/ اللص، غياب للتنظيم، وكأن هذا اللص لا يدري هدفه أو موضوع القيمة (Objet de valeur) بالنسبة إليه بوصفه عامل ذات (Sujet)، يطلق رصاصه نحو الفراغ، كما أن الرصاصة لن تصل إلى الكلبين الموجودين أمام المسدس، بقرينة أن المسدس مصوب إلى العدم.

لماذا يحضر الكلب باللون الأسود؟ ولماذا هما اثنان وليس أكثر؟ إن الأسود في الثقافة المصرية مرتبط بالحداد والخيانة والتشاؤم، وفي ذلك نستحضر أن دلالات الألوان تخضع للمعيار الأنتروبولوجي أكثر من غيره، كما وضحت ذلك دراسات سيميائية مهمة، كدراسات كاندنسكي (Kandinsky) وإيتن (Itten) وكوكيلا (Coucula) ومجموعة مو (Groupeμ) البلجيكية.

إن الكلب، استنادا إلى هذه المعطيات، سينصرف عن مدلولاته الحيوانية المتعلقة بالألفة والوداعة والوفاء، ليفيد الكون القيمي المرتبط بالكلب الإنساني،

الذي من سماته المميزة (Traits distinctives)، بالتعبير الياكوبسوني (Jakobson)، العربدة والخيانة والمكر والخديعة، فمن يكون هذان الكلبان الإنسانيان إذن؟

إذا كان اللص الذي يرمي بالمسدس نحو الفراغ هو «سعيد مهران» العامل الذات بلا شك، فالكون القيمي للكلب الإنساني لا ينطبق إلا على شخصيتين اثنتين/عاملين اثنين في الرواية، هما «رؤف علوان»، و«عليش سدرة»، لأنهما خانا معا «سعيد مهران» مع زوجه «نبوية»، إنه إذن يصوب نحوهما لقتلهما انتقاما لشرفه، واعتدادا بكرامته، وإكبارا لمروءته؛ فغيابه عن الأنظار مرتبط إذا بعدم تحقيق الرغبة، مما يحيل تلقائيا إلى فشل البرنامج السردي (Programme narratif)، وعدم حصول العامل الذات على موضوع القيمة نهاية: القتل.

تدل صورة المرأة الموجودة أسفل الغلاف من خلال شكلها الخارجي (شفاه حمراء، قد ممشوق، لباس كاشف كلبسة المتفضل...)، وكذلك الشيء الذي تحمله، والزمان الليلي، تدل كل هذه البديهيات المزيفة، حسب بارت، على كون نسائي مخصوص مرتبط ببائعات الهوى، تمثله في النص «نور» خليلة «سعيد مهران»، وهي وإن كانت تمثل الرذيلة، فقد وجد فيها البطل المأساوي سعيد ملاذه. فكيف يتغير مجتمع تختفي فيه المروءة حتى تغدو فيه المومسات حاضنات، وكريمات، وصانعات للخير؟

إن هذه التناقضات التي حبلت بها نتائج ثورة يوليوز 1952م في أم الدنيا، الثورة التي كانت أقوالها أقوى لها وأفعالها أفعى لها، تختزلها الرواية في البناء الرمزي للنص، سواء من خلال التداعيات أم من خلال علاقات العوامل (Actants) فيما بينها.

فشل صاحب المسدس في درء الخيانة واسترجاع ابنته، ومن ثم أصبح بطلا مأساويا بامتياز، لأنه اختار الحل الفردي في ذلك، وأصبح ينظر إلى الناس

جميعهم بوصفهم خونة إلا ابنته «سناء»، وهذه سبيل غير مجدية في مجتمع متناقض.

يرزح في أسفل الغلاف على يسار اللوحة «اللص والكلاب» عنوان الرواية، والمشة التي تقدم للقارئ حتى يزدرد النص، هي علامة بصرية تشكل النسق اللساني الذي يحد من تعدد دلالات (Polysémie) الصورة، وهذه العلامة اللغوية هي بمثابة ترسيخ (Encrage) للنص بأكمله.

إن الأمر يتعلق إذا بلص «سعيد مهران»، وكلاب تدل أحيانا على الكون القيمي الإنساني فتحيل إلى الكلاب الإنسانية التي تحبل بها الرواية (رؤوف علوان، عليش سدرة، المخبر، بياظة....)، وأحيانا تدل على الكلب الحيواني، فتتعلق بكلاب البوليس التي طاردت سعيد مهران بعد خروجه من السجن، وقتله لشخصين بالخطأ عندما أراد في الأولى قتل «عليش» وفي الثانية قتل «رؤوف».

2 – تقطيع النص الروائي:

يعد تقطيع النص عملية إجرائية مهمة بحسب مقتضيات المنهج السيميائي السردي، فالتقطيع هو السبيل الوحيدة في فهم النص والأخذ بتلابيب تشكل دلالاته، وكل مقطع سردي قادر أن يكون لوحده حكاية مستقلة بذاتها، كما يمكنه أن يدخل ضمن حكاية أوسع؛ يرتبط تقطيع النص، حسب غريماص، بمعايير أهمها: الفضاءات النصية، والثيمات المتتالية في تناسل خطاب النص، والمكونات الخطابية المختلفة مثل: التزمين، والتفضيء، وبنية الممثلين، وكل ما من شأنه أن يضيء دلالة الخطاب، ويخلق آثار معنى يسهم متضافرا في بناء دلالة النص.

نشير من خلال المحددات السالفة للمقطع إلى وجود ثلاثة مقاطع رئيسة في النص مناط التحليل، يمكن تقسيمها وفق ما يلي:

- المقطع الاستهلالي: يرتبط بخروج «سعيد مهران» من السجن عفوا بمناسبة عيد الثورة الرابع إلى رجوعه من البيت ذي الأدوار الثلاثة بـ «عطفة الصيرفي»، حيث كان يريد استرجاع ابنته «سناء» وكتبه والانتقام من غريمه «عليش سدرة» وزوجه «نبوية» اللذين خاناه بعد دخوله إلى السجن. وهو مقطع يتضمن برنامجا سرديا فاشلا، حيث لم يسترجع مهران ابنته التي نفرت منه، ونكرته وأوجست منه خيفة؛ وقد حاول سعيد تبديد فشله باستعادة كتبه رغم تفاهتها لكي يبين للحاضرين بأنه ليس، كما يحسبونه، لصا؛ إن هذا المقطع الاستهلالي يشكل بداية لإخفاقات سعيد مهران المتتالية.

- المقطع الوسطي: تتخلل هذا المقطع مجموعة من تداعيات «سعيد مهران» كسرت الترتيب المنطقي للأحداث، كتذكره، وهو في مقام الشيخ «علي الجنيدي»، لطفولته وللطريقة التي مات بها والداه، وتذكره للأيام الخوالي مع «نبوية»، وتقديره السابق لـ «رؤوف علوان» الذي كان بمثابة أستاذ له «علي أن أبدأ الحياة يا أستاذ علوان» ص27.

تعرف «سعيد» من خلال جريدة الزهرة أن «علوان» صحافي بها، لكن بعدما نكره أيضا أصبح يفكر في سرقته ثم قتله، مادام تخلى عن أستاذيته، وكل المبادئ التي كان يؤمن بها، ويشبعها سعيد مهران، فقد أصبح من المستفيدين من ثورة الضباط الأحرار «قمة النجاح أن يقتلا معا، نبوية وعليش. وما فوق ذلك يصفى الحساب مع رؤوف علوان، ثم الهرب، الهرب إلى الخارج إن أمكن» ص 59.

وبعد ذلك أصبح سعيد مهران متسللا في بيت «نور» المومس التي حضنته، وأخفته، لا يخرج إلا ليلا لابسا بذلة بوليسية، كانت قد أخاطتها له بنفسها قناعا، وأصبح رهين مطاردة البوليس وكلابهم، بعدما فشل في قتل عليش سدرة وعلوان، ففي المرة الأولى أصاب «شعبان» (بالمسدس الذي اقتناه

من «المهرب» بمقهى طرزان) الذي سكن بيت عليش بعدما غادره خوفا من اقتفاء سعيد مهران له، وفي المرة الثانية قتل حارسين لرؤوف.

- المقطع النهائي: يرتبط باختفاء سعيد مهران في بيت «نور»، فبعد أن خرج يوما إلى مقهى «المعلم طرزان»، رجع لتوه و لم يجد نورا، جاءت صاحبة البيت تطلب تسديد الإيجار، فاضطر سعيد إلى مغادرة البيت في منتصف الليل خائفا يترقب، قاصدا الشيخ «علي الجنيدي»، ليتبين له أنه نسي البذلة في بيت نور، فكر راجعا إليها، وإذا به يجد صاحب البيت، ثم رجع هاربا إلى مقام «الشيخ علي الجنيدي، لا يعقب ولا يلوي على شيء، كانت الليلة ليلة ذكر، وفجرا سمع بخبر حصار الحي، ليخرج هاربا نحو المقابر، فتمت مطاردته، حاول المقاومة، لكنه انتهى إلى الاستسلام.

3 - المسار التوليدي للنص:

إن ضبط المسار التوليدي لكل نص بغية البحث في تشييد دلالاته، والكيفية التي يأتي بها المعنى إلى النص استنادا إلى البناء النظري السيميائي الغريماصي يخضع ضرورة لتتبع المسار التوليدي السيميائيات السردية، بدءا بالبنية الخطابية التي تعد، كما يراها غريماص وأتباعه من المدرسة الفرنسية، بنية متجلية متمظهرة، وهي بذلك البنية الأخيرة في سلمية المسار التوليدي عينه. ثم ننتقل إلى تحليل الرواية استنادا إلى البنية البينية بين المحايثة والتجلي، يتعلق الأمر بالبنية العاملية، وهي أساسا تحليل للحالات والتحولات في المسار السردي عموما؛ وأخيرا البنية الموغلة في التجريد المرتبطة ابتداء بالمربع السيميائي الذي يعد بنية منطقية أولية للدلالة.

إن هذه السلمية المنتقاة في التحليل إجرائية، تفرضها طبيعة النص، فنحن لا ننتقل إلى ما هو موغل في التجريد إلا قبل المرور أولا عبر ما هو متجل متمظهر مؤنسن (Anthropomorphe)، وثانيا إلى ما هو بين التمظهر من جهة، والتجريد من جهة ثانية وفق المسار الآتي:

3-1 البنية الخطابية:

تقوم البنية الخطابية على مكونين اثنين: المكون التركيبي والمكون الدلالي، إذ تعد هذه البنية بالأساس تجل للبنية السيميائية السردية وتحويلها إلى بنية خطابية بوساطة عملية التخطيب (Discursivation)؛ إن الخطاب نتيجة تحويل للأشكال المجردة. وتستند عملية التخطيب، في الانتقال من المجرد إلى المحسوس، إلى ثلاثة مستويات: مستوى صوغ الممثلين، ومستوى التفضيء، ومستوى التزمين.

3-1-1 بنية الممثلين:

إذا كان العامل يتميز بنيته التركيبية، فإن الممثل يتميز ببنيته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب، وهو قادر أن يقوم بدور أو بمجموعة أدوار من خلال موقعه. إن الممثل على المستوى الخطابي هو بؤرة التحليل، لأن في برنامجه الخطابي [2] (الذي يزين البرنامج السردي) يؤثر في انتقاء الأفضية (السجن، والبيت ذو الأدوار الثلاث، وعطفة الصيرفي، ومقهى المعلم طرزان، وقصر رؤوف علوان، ومقام الشيخ علي الجنيدي، وبيت نور، والمستشفى، والقرافة...) والأزمنة (فترة الطفولة، والشباب، وثورة الضباط الأحرار في يوليوز 1952م وما بعدها، وأربع سنوات في السجن، والخروج من السجن...). وعموما يقوم الممثلون، (سعيد مهران، ونبوية، وعليش، ورؤوف علوان، ونور، وسناء، والكتب، وعلي الجنيدي، والمخبر، وطرزان، والمهرب، والكلاب، والبوليس، والبذلة، والمسدس...) بدورين هامين على المستوى الخطابي:

– دور ثيماتي (Thématique).

– دور تصويري (Figuratif).

وللتمييز يرى جوزيف كورتيس [3] (J.Courtés) أن البعد التصويري

يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي؛ ويتحدد البعد الثيمي بوصفه كونا مجردا، أي: بصفته مضمونا لا رابط بينه والعالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال النسخ المتولدة عنه. وينظر إلى البعد الثيمي بوصفه وجودا معايشا لقيم تولد ثيمات، لتتحول هذه الثيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري.

أ- الدور التصويري: يقوم التصويري على سلمية محددة في التحليل:

مسار سيمي ⟵ صور ⟵ مسارات تصويرية ⟵ تشكلات خطابية

- **الصورة (Figure)** : تعد الصورة وحدة قارة تعرف من قبل نواتها الدائمة، والتي من خلالها تحقق الإمكانات بطرق مختلفة بصدد السياقات عبر مسارات سيمية (Parcours sémique). والصورة هي المعنى الذي يقدمه المدخل المعجمي [4]. نجد بين أيدينا في النص صورا متعددة يمكن أن نجملها في كل العناصر التي لعبت أدوارا عاملية مخصوصة (سنشير إليها لاحقا)، ويمكن النظر إلى الصورة من خلال الذخيرة المتعلقة بحدود الإمكان، أي بمختلف الدلالات الممكنة لأي صورة قبل استعمالها، ثم من حيث الاستعمال، الذي يتعلق بتحقق هذه العوالم، أو بجزء منها؛ وعند تداخل هذه الكلمات، وارتباطها بعلاقات داخل تتابع الجمل، أمكننا دمجها في حقول:

- **الحقل المعجمي:** هو المجموع المكون من خلال الكلمات (اللكسيمات)، تصنفها لغة معينة من أجل تعيين التمظهرات المختلفة لفكرة أو موضوع أو تقنية ما: يمكن للحقل أن يتطابق مع اختبار التمظهر المحتمل للصور؛ إن الحقل المهيمن هنا هو الانتقام والمطاردة.

- **الحقل الدلالي:** وهو مجموع استعمال كلمة في نص معطى، يقدم لهذه الكلمة حمولة دلالية: يمكن للحقل الدلالي أن يتعلق باختبار المسارات السيمية

لصورة أو لتمظهر محقق لصورة، مثل الانتقام الذي قد يفيد في حدود الإمكان كل المعاني الواردة الدالة عليه، وعلى المطاردة سواء كانت حقيقية أم متخيلة، وذلك ما تبرره الصورة (الكلاب) إذ تفيد حينا الكلاب الحيوانية البوليسية، وتفيد حينا آخر الكلاب الإنسانية وغير ذلك.

نلاحظ إذاً أن اختيار الصور في ذاتها ولذاتها يظل قاصرا في التحليل السيميائي، لأن أي نص لا يتضمن صورا منعزلة، بل يشمل تعالقا بينها، يسمح بالانتقال من المعجم إلى التركيب، أي من الصور بوصفها وحدات معجمية إلى المسارات التصويرية (Parcours figuratifs) باعتبارها علاقات تركيبية جامعة بين هذه الصور، ومن تم الانتقال من البسيط إلى المركب من خلال البعد التحليلي للمستوى التصويري.

- **المسار التصويري:** إن ترابط هذه الصور فيما بينها بشكل منسجم، وديناميتها بصفة متناظرة[5] يولد مسارات تصويرية متجلية في المقاطع السردية التي أشرنا إليها سالفا. إننا هنا أمام برنامج منتظم ومنسجم، مما يخول لنا القول إن المسارات التصويرية تلبس وتزين البرامج السردية على المستوى السطحي، وتبين كيف تتجلى البرامج السردية على مستوى الخطاب[6].

رأينا سالفا أن المسارات السيمية تولد الصور، والصور في تعالقها المتناظر تولد مسارات تصويرية، ومنه توجد عناصر ربط واضحة داخل النص بين هذه المسارات، تبدأ بخروج سعيد مهران من السجن وتتوسط بالجرائم والمطاردة وتنتهي بالاستسلام.

- **التشكلات الخطابية:** نجد بين هذه المسارات الواردة في النص نقط التقاء مشتركة، يمكن أن نجمعها في تشكلات خطابية، حيث تظهر التشكلات الخطابية (Configurations discursives) بوصفها مجموع دلالات محتملة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويرية متمثلة في الانتقام والمطاردة والاستسلام. نجمل إذا ما قلناه عن البعد التصويري في ما يلي:

	مستوى خطابي	مستوى لكسيمي
جهة الإمكان	تشكلات خطابية واردة من	صور لكسيمية واردة من
	قبل قاموس الخطاب	قبل قاموس جملي
جهة التحقق	مسارات تصويرية محققة في الخطاب	مسارات سيمية محققة في جمل

يمكن من خلال الجدول تقسيم البعد التصويري إلى مستويين اثنين: مستوى لكسيمي يقوم على الوحدات المعجمية التي تتكفل بها الحقول الدلالية والحقول المعجمية، نميز فيها بين جهة للإمكان، أي ما يمكن أن يتحقق، وجهة للتحقق، أي ما ندركه متحققا فعلا عبر المسارات السيمية، والصور والمسارات التصويرية؛ ثم مستوى خطابي يتعلق بجماع المسارات التصويرية الناظمة للتشكلات الخطابية، من خلال الإمكان أولا، ثم من خلال التحقق ثانيا.

ب – الدور الثيماتي:

يقوم تحليل جماع ما هو محقق نصيا من خلال المسارات التصويرية إلى أنواع من الأدوار الخطابية يمكن تسميتها بالأدوار الثيماتية، فإذا كنا نرى أن الأدوار العاملية التي يقوم بها عامل في المستوى السردي السطحي، تختزل إلى دور عاملي محدد، فإن المسارات التصويرية التي يتفاعل معها الممثل يمكن أن تختزل وتستثمر دلاليا في أدوار ثيماتية. والثيمات الثلاث المهيمنة، كما أشير إلى ذلك، هي الانتقام والمطاردة والاستسلام المرتبطة بالخيانة، والنكران، والحرية المسترجعة، وتطبيق القانون الزجري.

نلاحظ أنه إلى حد الآن نتحدث عن مسارات غير محددة بتخوم، مما يفرض علينا إجرائيا الحديث عن التفضية والتزمين المرتبطين إلى جانب الممثل بالتركيب الخطابي.

3-1-2 التفضية والتزمين في النص:

يرتبط التزمين التفضيء (Spatialisation et temporalisation) في النص من خلال إجراءين أساسين هما: الاندماج واللاندماج (/Débrayage Embrayage) يمكن النظر إلى اللاندماج بوصفه عملية تسند انطلاقا من انحلال محفل التلفظ، الذي يحدد في «الأنا والهنا والآن»(7). والاندماج هو العملية التي تعود بنا إلى محفل التلفظ. ومنه نتحدث عن لاندماج ممثلي (أنا، لا أنا) ويمكن أن نلاحظه عبر إشاريات حضور السارد أو غيابه عند تداعيات «سعيد مهران»، حيث ينحل محفل التلفظ، فنكون أمام لاندماج ممثلي، حيث يتكفل السارد بالحديث عن الشخصية، وهذا النوع هو المهيمن في النص، فالسارد ذو معرفة كلية، يسرد بضمير الغائب، مطلع على كل شيء، بما في ذلك بواطن الشخصيات مثل البطل المأساوي «سعيد مهران».

أ – اللاندماج الفضائي – الزماني:

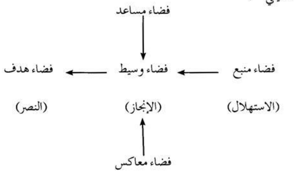
يعد هذا اللاندماج الفضاء والزمان خارج محفل التلفظ، ونعبر عنه بـ(هنا، لا هنا) حيث يتوارى، ويحل محله الزمان – الفضاء الآخر. ومفاد ذلك أن الذات المتلفظة، تحتين داخل فضاء وزمان مخصوصين، وتتحدث عن وقائع خارج محفل التلفظ، تمثل هذا الانحلال في محفل التلفظ تداعيات سعيد، حيث إن زمن الحكاية يبدأ مع خروجه من السجن، لكن السارد يستبطن الشخصية الرئيسة لسرد أحداث وقعت قبل السجن عن طريق الاسترجاع والتداعي، باعتماد الفعل الدال على المضي «وعقب شهرمن الحادث ماتت الأم في قصر العيني. وطيلة احتضارها ظلت قابضة على يدك وتأبى أن تحول عنك عينيها. غير أنك في غضون شهر المرض سرقت...» ص 90.

وداخل الفضاءات والأزمنة نتحدث عن المحلاتية (localisation) والتضمين (Emboîtement)، كما هو الحال في إدخال فضاءات جزئية في أخرى كلية.

ب – توزيع الفضاءات والأزمنة:

إن المسار الذي يعتري تسلسل الأحداث التي يقوم بها الممثل، والتي تحدد دينامية الخطاب عبر مسارات، توازيه سلمية في تحديد الفضاءات والأزمنة، حيث يبتدئ بالزمان – الفضاء المنبع (Espace temps source)، الذي يعد نقطة انطلاق البحث عن موضوع القيمة، وهو هنا السجن في السنة الرابعة من ذكرى عيد الثورة في مصر، ثم الزمان – الفضاء الهدف (Espace–temps cible)، أي الزمان – الفضاء الذي يحصل فيه البطل على موضوع القيمة، أو لا يحصل عليها، وهو هنا في الرواية «القرافة» التي استسلم فيها «سعيد مهران» في مقابرها، فلم يحصل على موضوع القيمة نهاية.

غير أن الانتقال من الأول إلى الثاني لا يتم إلا عبر فضاء – زمان وسيط (Espace temps médiateur)، وهو فضاء – زمان الفعل الإنجازي (بين السجن والقرافة 1956م). ويشمل فضاءات وأزمنة مساعدة، فالفضاءات والأزمنة المساعدة كانت هي: بيت نور، ومقام الشيخ علي الجنيدي، والبيت ذو الأدوار الثلاثة، ومقهى المعلم طرزان، والليل... ثم فضاءات وأزمنة معاكسة كفضاء السجن، والقرافة، والمقابر، والفجر... ويمكن صورنتها وفق ما يلي[9]:



3 -2 - البنيات السيميائية السردية:

3 -2-1 - المكون السردي السطحي:

إن الانتقال من البنية المتجلية خطابيا إلى مابين المحايثة والتجلي يتطلب إجراء يحدد هذا التمفصل بين الخطابي والسردي؛ وهذا الإجراء يمر عبر الدورين المختلفين اللذين يلعبهما الممثل، وهما: الدور العاملي بوصفه عاملا على المستوى السردي السطحي، والدور الثيماتي في علاقته بالبنية الخطابية، في الأولى ينظر إليه بوصفه عاملا، وفي الثانية ينظر إليه باعتباره ممثلا؛ إن موقعه إذا بين بين.

يقدم النص على مستوى البنية العاملية بوصفه سلسلة من الحالات (Etats) والتحولات (Transformations)، جعلت غريماص يقر أن السردية (Narrativité) توجد في كل الأنساق الدالة؛ تتعلق الحالات بالكينونة(Etre) وتعود التحولات إلى الفعل والظهور(Paraître).

يفرض هذا الاختلاف وجود ملفوظين مختلفين: ملفوظ حالة (Enonce d'état) يتعلق بالعلاقة بين الذات (Sujet) والموضوع (Objet)، ونرمز له بـ (ذ–م) وملفوظ الفعل (Enonce de faire)، يرتبط بالتحول في هذه العلاقة إما اتصالا أو انفصالا، يلزم من ذلك ملفوظين للحالة:

- ملفوظ حالة اتصال (Conjonction): يكون العامل الذات متصلا بالعامل الموضوع، نرمز للاتصال بالرمز ∩ حيث ع ذ ∩ ع م.
- ملفوظ حالة انفصال (Disjonction): يكون العامل الذات منفصلا عن العامل الموضوع، نرمز للانفصال بالرمز **U** حيث ع ذ **U** ع م.

أما ملفوظ الفعل أو التحول فيرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، حيث نجد شكلين من التحول:

- تحول الاتصال: يتم الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال.

ونرمز له بالصياغة الصورية الآتية:

ع ذ U ع م ←—— ع ذ ∩ ع م

يشير السهم إلى التحول من حالة انفصال إلى حالة اتصال.

– تحول الانفصال: يتم الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال، نمثل له بـ:

ع ذ ∩ ع م ←—— ع ذ U ع م

يشير السهم إلى الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال.

يسمي غريماص تتابع الحالات والتحولات برنامجا سرديا (narratif Programme)، يرتبط بالعلاقة (ع ذ– ع م)، وتحولاتها الاتصالية أو الانفصالية، وهذا التحول، أي القيام بالبرنامج السردي، يتطلب فاعلا إجرائيا (Sujet opérateur) مؤنسنا (Anthropomorphe) ومادام هناك حالة وتحول، فالفاعل الإجرائي إما أن يكون:

فاعل الحالة: يكون في علاقة اتصال أو انفصال بموضوع القيمة (Objet-valeur) فالعلاقة (ع ذ– ع م) تحدد ملفوظ الحالة، أو فاعل الحالة.

فاعل الفعل: التحول في العلاقة إما بالاتصال أو بالانفصال، نرمز لفاعل الفعل بالترسيمة العامة (Schéma générale) الآتية:

فا ف ←——[(ع ذ U ع م) ←—— (ع ذ ∩ ع م)]

يرمز (فا ف) إلى فاعل الفعل و(ع ذ) إلى العامل الذات والسهم إلى التحول، و(∩) إلى الاتصال و(U) إلى الانفصال.

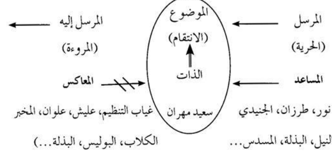
يتطلب هذا التحول انجازا (Performance)، إن تحقيق التحول من قبل الفاعل الاجرائي يفترض أن يكون هذا الأخير محفزا من قبل عامل آخر مرسل (Destinateur) يقنعه فيقتنع بالانجاز، نسمي هذه العملية تحفيزا (Manipulation). ولابد بعد ذلك للعامل الذات/ الفاعل الإجرائي أن

يملك الشروط الضرورية لإنجاز الفعل، وفق قيم جيهية (Modalités) أجملها غريماص في أربع: وجوب الفعل (Devoir faire) والقدرة على الفعل (Pouvoir faire) ومعرفة الفعل (Savoir faire) وإرادة الفعل (Vouloir faire)، نسمي هذه الشروط والقيم الجيهية القدرة (Compétence).

تعد القدرة موضوعا يمكن أن يكون الفاعل الإجرائي ممتلكا له أو لا، وهذا الموضوع بوصفه كذلك، ليس المطلوب الرئيس للإنجاز، لكنه شرط ضروري له، لذلك سمي موضوعا استعماليا أوموضوعا جيهيا (Objet modal) لأنه مرتبط بتحقيق للقيم الجيهية السالفة، أما الموضوع الرئيس فيسمى موضوع القيمة، لأنه مرتبط بالإنجاز وبالعلاقة (ع ذ- ع م)، أي بمجموع الحالات والتحولات (البرامج السردية) التي يقوم بها العامل الذات في بحثه عن موضوع القيمة.

سنحاول في البدء تقديم النموذج العاملي بوصفه نسقا في البداية، ثم نجري إجراءه فيما بعد.

أ- النموذج العاملي باعتباره نسقًا[10]:



- **المرسل / المرسل إليه** (أو محور الإبلاغ): دور المرسل (الحرية) هو إقناع العامل الذات، أما المرسل إليه (المروءة) فهو يشكل العامل المستفيد من الموضوع (الانتقام)، ولهذا فإن محفله يكون في النهاية.

- **الذات / الموضوع** (أو محورالرغبة): يشكل هذا الزوج قطب الرحى في النموذج العاملي، فالذات (سعيد مهران) ترغب في موضوع القيمة (الانتقام)، ويكون هذا بعد إقناع العامل الذات من قبل العامل المرسل.
- **المساعد/ المعاكس** (أو ما يشكل مقولة الصراع): نلاحظ أن العوامل المعاكسة أعظم من العوامل المساعدة في النص، فهي تقوم ببرامج مضادة للبرنامج السردي الأساس الذي يقوم به العامل الذات(سعيد مهران)، تعرقل بذلك مسار بحثه عن موضوع القيمة، ومادام العامل الذات يحمل في نفسه عاملا معاكسا لنقصان أهليته (غياب التنظيم)، فإن المسار السردي بأكمله سيكون فاشلا، ولن يحصل العامل الذات على موضوع القيمة نهاية بالضرورة «أنا روحك التي ضحيت بها ولكن ينقصني التنظيم على حد تعبيرك..ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة بلا نصير، ضيع غير معقول» ص 110.

ب – النموذج العاملي بوصفه إجراء:

إن النموذج العاملي باعتباره نسقا بنية ساكنة، ولا يمكن تحريكها إلا عبر الانطلاق من النسق إلى الإجراء عبر ترسيمة سردية من أربعة مواقع.

- **التحفيز**: (Manipulation) (أو فعل الفعل): حيث قام المرسل (الحرية) بإقناع معنوي للعامل الذات(سعيد مهران) بـ البحث عن موضوع القيمة (الانتقام)، غير أن الإقناع في هذا النموذج معنوي، لأن العامل المرسل عامل معنوي أصلا(الحرية)، ومادام الأمر مرتبط بالأنفة والكرامة والمروءة فالعمل الذات محفز ابتداء.
- **القدرة**: (Compétence) (أوكينونة الفعل): إن الإقناع والاقتناع ليسا كافيين لتحقيق الرغبة، بل لابد من تحقق القدرة التي تعني الشروط الضرورية لتحقيق الانجاز، وتتلخص في:

- إرادة الفعل: العامل الذات طامعا إلى الانتقام لأن الأمر يتعلق به لذاته.
- القدرة على الفعل: العامل الذات ينقصه التنظيم، وهذا ما سينعكس على المسار السردي بالفشل استقبالا.
- معرفة الفعل: العامل الذات عارف بطرق، وكيفيات الانتقام نظراً لصوصيته السالفة فحدوده القيمية تجعله عارفا.
- وجوب الفعل: أساسه الفعل اعتداد بالكرامة والأنفة لأن الأمر مرتبط بالخيانة والنكران.

هذه الشروط تتطلب برنامجا استعماليا يتوخى من خلاله العامل الذات الحصول على الموضوع الجيهي المشتمل للقيم الجيهية، إنه يرتبط بالبعد الذريعي، مادام هو أس البرنامج الأساس، غير أن سعيد مهران عجز ابتداء في الحصول على الموضوع الجيهي، إذ تنقصه أهلية القدرة على الفعل.

- **الإنجاز**: (Performance) (أو فعل الكينونة): ويشكل المرحلة الثالثة في الترسيمة السردية؛ والإنجاز هو كل عملية تحقق تحولا لحالة، وهذه العملية تقتضي عاملا (Agent) هو الفاعل الإجرائي (Sujet opérateur). إننا ننتقل مما هو محين إلى ما هو محقق،[8] والتحقيق يتطلب برنامجا أساسا هدفه الحصول على موضوع القيمة، غير أن تحقيق الرغبة ما يكون مفروشا بالورود، بل إنه خاضع للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي، إذ نجد برنامجا مضادا يقوم به فاعل إجرائي مضاد. ولعل ذلك ما جعل سعيد مهران يعيش المطاردة طيلة فصول الرواية، لأن العوامل المعاكسة أكبر من أن يضاهيها، وهو الذي يغيب عنه التنظيم منذ البداية، فرغم وجود بعض العوامل المساعدة، التي أشرنا إليها، إلا أن ذلك لم يجد نفعا، وبالتالي فمنذ الوهلة الأولى يمكن الحكم على البرنامج السردي بالفشل.

- **الجـــزاء** (Sanction) (أوكينونات الكينونة): إنه الحكم على الإنجاز، فإذا كان المرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردي أو فشله، فإنه هنا

في النص مغيب، مادامت معرفة فشل البرنامج السردي أمرا مفروغا منها، لأن الفاعل الإجرائي حين هم بالبحث عن الموضوع كان ناقص الأهلية؛ فكان الجزاء والتحفيز سيان. ومنه عاد البطل المأساوي إلى نقطة الصفر، حيث ابتدأ منفصلا عن موضوع القيمة في المقطع الاستهلالي للرواية ليختم بالانفصال أيضا في مقطعها الختامي، بل انتهى سعيد مهران إلى الاستسلام؛ ويمكن التعبير عن ذلك صوريا بـ:

فا ف ⟸ [(ع ذ U ع م) ⟵ (ع ذ U ع م)]

ويمكن التأشير إلى هذه المراحل من خلال الجدول الآتي:

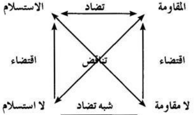
تحفيز	قدرة	إنجاز	جزاء
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة مرسل	علاقة فاعل إجرائي	علاقة فاعل	علاقة مرسل
فاعل إجرائي	برنامج استعمال	إجرائي + برنامج أساس	فاعل إجرائي
(إقناع – تأويل)	(مواضيع جيهية)	(مواضيع قيمية)	(تقويم)

3-2-2 – المكون العميق:

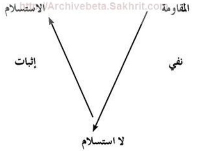
إن الانتقال من العمليات إلى التركيب السردي السطحي يتم عبر الفعل التركيبي، وهو يدمج مفهوم الفعل المؤنسن، مادام الفعل يتم من خلال انتقال من عمليات عميقة ذات حمولة دلالية بالأساس إلى فعل يفترض وجود فاعل من سماته (+ إنساني)، كما أن إدخال الفعل التركيبي يفرض مفهوما آخر، هو الملفوظ السردي الذي أشرنا إليه سالفا.

يفترض أن يفهم ما قلناه أعلاه بطريقة ارتدادية، حيث تنسجم القراءة والبعد الإجرائي الذي حددناه ابتداء، إذ منه سنتحدث عن البنية الأولية للدلالة، حيث يشكل الخيط الناظم للكرامة، وهي بنية اختلافية تضادية، يمكن

أن نجسدها بصريا عبر المربع السيميائي، الذي يمثل الوحدات الدلالية من أجل توليد كون دلالي قابل للتجلي، ويمكن صورنته كالآتي:



تعد البنية الدلالية عبارة عن علاقات، فانطلاقا من تحريك المربع السيميائي ننتقل من العلاقات الدلالية إلى العمليات التركيبية، التي من خصائصها أنها موجهة، فلا يمكن الانتقال من المقاومة إلى الاستسلام إلا عبر اللااستسلام من خلال الصورة الآتية:



على سبيل الختام ينتظم هذا العمل ضمن إطار للتحليل يهم دراسة النص العربي، متخذا له نموذجا مخصوصا، نص «اللص والكلاب» للمؤلف «نجيب محفوظ» الذي تعد نصوصه مختلفة باختلاف طرقها في التدليل، وأنماطها في الاشتغال، وقد تم الاعتماد في تحليل هذا النموذج على مرجعية نظرية تمثلت في نظرية السيميائيات السردية، بناء على جماع المفاهيم التي تستند إليها هذه

النظرية، سواء تلك المرتبطة بها ابتداء، أو تلك التي استعارتها من نظريات أخرى. تشكل هذه المفاهيم المنهج المتبنى في الدراسة، إلا أن هذا لم يمنعنا من الاستفادة من كل المناهج الواردة (Pertinentes) في التحليل. وقد كان هدفنا استثمار المنهج السيميائي في التحليل آملين أن تحذو الدراسات النقدية هذا الحذو لما تقدمه السيميائيات من فوائد جمة للدرس النقدي العربي الحديث.

مراجع المتن

(1) محفوظ، نجيب: اللص والكلاب، مكتبة مصر، (د ت)

ببليوجرافيا

(1) CHADILI (EL.Mustapha)، Le traitement de la spatialité dans le conte populaire، in Recherche Linguistique et Sémiotique Publication de la faculté de lettre، Rabat، série débats N 6 1981.

(2) COUTES (J)، Introduction à la sémiotique narrative، et discursive، Ed Hachette، Paris 1976.

(3) COUTES (J)، Analyse sémiotique de discours، de l'énoncer à l'énonciation، Ed Hachette، Paris 1991.

(4) GROUPE، D'ENTREVENES، Analyse sémiotique des textes، Ed Toubkal 1987.

(5) GREIMAS (AJ)، Du Sens، Ed Seuil، Paris 1970.

(6) GREIMAS (AJ)، COUTES (J)، Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage، Ed Hachette، Paris، T1 1979.

(7) GREIMAS (AJ)، Du Sens II، Ed Seuil، Paris 1983.8- GREIMAS (AJ)، COUTES (J)، Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage، Ed Hachette، Paris T2 1986.

آليات التداولية في الخطاب
الخطاب الأدبي أنموذجاً

عبدالقادر عواد

لقد طفقت النظرية التداولية تتبلور حديثا في إطار اللسانيات، فأصبحت موضوعا مألوفا في تحليل الظاهرة اللغوية/الكلامية، يمتلك أسسه المنهجية كما يمتلك مقوّماته ومفاهيمه ومصطلحاته، ومن ثمّ فإنّ التداولية (La pragmatique) قد اغتدت من أحدث فروع العلوم اللغوية في اعتنائها بتحليل «عمليات الكلام بصفة خاصة ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام»[1]، بمعنى أنها تنشغل في الأساس بدراسة فعل الكلام ومعالجة وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها، بحيث تجعل شغلها الأول البحث في تلك الشروط الضرورية واللازمة كي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وأيضا مناسبة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم[2].

إنّ ظهور هذا الفرع العلمي في الدراسات الألسنية كان في الواقع وليد طرح جديد في الاهتمام بجانب مهمّ من التواصل البشري، جاء ليسهم في تفعيل النشاط اللغوي ووظائفه، وذلك كون اللسانيات ظلّت خلال فترة طويلة من الزّمن تكتفي بقسمين تقليدين أساسيين هما ««النحو التركيبي»

وهو يدرس علاقة العلاقات اللغوية بعضها ببعض و«الدلالية» وهو يبحث في علاقات العلامات اللغوية بالمعاني التي تدلّ عليها، وكان هذان الفرعان يطمحان إلى وصف كلّ اللغة البشرية، ثم أضاف اللغويون قسما ثالثا أطلق عليه اسم «التداولية» وهو يعنى بعلاقات العلامة اللغوية بمستخدميها»[3]، أي أنّ الاتجاه التداولي ينصبّ اهتمامُه بالدرجة الأولى على البعد الاستعمالي والإنجازي للكلام وللغة الخطاب، آخذا بعين الاعتبار كلا من المتكلم والسياق الذي ورد فيه الكلام، وبالتالي فإنّ التداولية يمكن عدّها من هذا المنطلق نظرية استعمالية وتخاطبية، من حيث تركيزها على اللغة في استعمال المتكلمين لها، وعلى وصف شروط التبليغ والتواصل التي تحكم هؤلاء المتكلمين ومقاصدهم من وراء استعمال السياقات اللغوية والمقامات الممكنة التي ينجز ضمنها موقف التواصل، وهو ما يذهب إليه أحد الباحثين في كون التداولية مذهبا لسانيا «يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب»[4]، ولعلّ هذا ما يسوق إلى البحث عن صياغة نظرية يتمّ من خلالها حوصلة العملية التداولية وأسئلتها، مما يجعل المقام يقتضي طرح أسئلة لسانية ومحاولة الإجابة عنها وهو مجال البحث التداولي على نحو» من يتكلم؟ من هو المتلقي؟ ماهي مقصديتنا أثناء الكلام؟ كيف نتكلم بشيء ونسعى لقول شيء آخر؟ ماذا علينا أن نفعل حتى نتجنب الإبهام والغموض في عملية التواصل؟ هل المعنى الضمني كان لتحديد المقصود؟»[5]، وهي الأسئلة ذاتها تقريبا التي وردت في ثنايا كتابات الباحثة «فرانسواز أرمينغو»[6] (F. Armengaud).

قد يبدو الانشغال بهذه الجوانب والكيفيات في هذا الإطار محدّدا وجليا ومتاحا دون تعقيد، غير أنّ مجرّد التمعّن في ماهية النظرية التداولية وأصولها، يطرح إشكالا معرفيا عضويا على مستوى الاصطلاح وكذا على مستوى المفهوم والتباساته، لا سيّما إذا ما أدركنا بعد التتبع والتقرّي بأنّ التداولية

باعتبارها مفهوما ونظرية وحقلا علميا لازالت تشكّل على الرغم من هويتها المحققة في مجال الدراسات الإنسانية، جهازا ملتبسا يصعب حينئذ الوقوف على حدوده الفاصلة بينه وبين مجالات معرفية أخرى تلتصق به، بحيث إنّ الإجماع لم يتحقق بعد بين الباحثين فيما يخصّ تحديد فرضياتها ولا فيما يخصّ مصطلحاتها، ويلاحظ بجلاء على العكس من ذلك إلى أي حدّ تشكل ملتقى ثريا تتقاطع داخله جملة من الاختصاصات والانشغالات لعلّ أهمّها «علم اللغة الخالص، والبلاغة والمنطق، وفلسفة اللغة، وكذلك علم الاجتماع وغيرها من العلوم المهتمّة بالجزء الدلالي من اللغة»[7]، فخاصية التداخل تبدو جلية بينها – التداولية– و بين تخصصات عديدة أخرى إذ شكّلت على السّواء اهتمام المناطقة والسيميائيين والفلاسفة والسوسيولوجيين والسيكولوجيين والبلاغيين وعلماء التواصل واللسانيين[8]، بل هناك من يعتبرها نشاطا قد حفزته علوم ومعارف مختلفة كعلوم الفلسفة واللغة والأنثربولوجيا وعلم النفس والاجتماع أيضا[9]، ممّا قد يعني أنّ التداولية في جوهرها صارت وكأنّها درس مركزي وحيوي، يقع في مفترق طرق مجموعة معارف وحقول فكرية وألسنية، قد تكون علة ذلك كونها مجالا خاصا بدراسة ظاهرة اللغة والتواصل وطرائق استعمالها(اللغة) ومن ثمّ فهي تلجأ إلى دمج مشاريع معرفية متنوعة في دراسة هذه الظاهرة وتفسيرها[10].

غير أنّ أبرز حقل معرفي أثر في ظهور التداولية هو حقل «الفلسفة التحليلية» «la philosophie analytique»، والتي تعتبر لدى الكثير المنبع الأول الذي انبثقت منه أولى البوادر التداولية، لاسيما ما تعلق منها بظاهرة «الأفعال الكلامية» «les actes de langage» ولذلك فإنّ أكثر ما يشدّ الاهتمام في الفلسفة التحليلية هو ما انبثق من هذه الظاهرة التي انجرّ عنها ولادة التيار التداولي في البحث اللغوي لأنّ الفلسفة التحليلية هي السبب الرئيس في نشوء اللسانيات التداولية، فاضطلع باحثو ومنظرو الفلسفة التحليلية في المقام الأول بدراسة الجوانب الدلالية و التداولية لغات الطبيعية متجاوزين المقولة التي

ترى أن المشكل الفلسفي يكمن في اللغة ذاتها نحو تحديده في الاستعمالات السليمة لها دون النأي بها أو تجريدها من تداولها العادي[11]، كما أنّ نظرية **الذرائعية**(*) أو البراغماتية» «في هذه الفلسفة تعتبر أحد المصادر الرئيسة في طرح التداولية وتسميتها، ذلك أنّ المذهب الذرائعي هو أحد روافد التداولية وأنّ جذورها الجينية تمتدّ في الأصل إلى «منظري السيمياء أمثال «شارلز بيرس» و«شارلز موريس» و«جون ديوي»، على وجه الخصوص، وتختلف دلالاتها حسب الحقل الذي تنبعث منه كالفلسفة واللسانيات والاتصال على أن سمتها الغالبة تظلّ في توجهها العملي»[12].

ولعلّ الفضل الكبير في إدراج مصطلح «براغماتيك» أي التداولية في الدراسات الألسنية يؤوب بالدرجة الأولى إلى «شارل موريس» (Charles Morris» (1901-1979» وهو اصطلاح كان في الأصل للفيلسوف» إيمانويل كانط»، قد أخذ به«شارلز بيرس» «charles.s.peirce» لاسيما في بناء نظرية شاملة للعلامات[13]، ولعلّ إسهامات «ش. موريس» في هذا الصدد أي في نشوء البحث التداولي ذات أهمية بالغة من حيث «تقسيمه الثلاثي المبدع بين حقول علم العلامات (النحو – الدلالة – التخاطبية أو التداولية)»[14]، كما أن «موريس» هو من جعل التداولية جزءا من السيميائية في معالجتها الصلة بين العلامات ومستخدميها ، بخاصة من خلال كتابه الذي نشره سنة 1938م موسوما بـ: «أسس نظرية العلامات اللغوية» (fundantions of the theory of signs)، وقد أشار في هذا الكتاب إلى أهمية دراسة ما يصنعه المتكلم عن طريق اللغة[15]، وبالتالي فهو يقرّ بالعلاقة العضوية بين مجال التداوليات والسيميائيات التي يراها أشمل من الأولى وذلك حين يصوغ مخططا للسيميائيات يؤسس من خلاله ثلاثة فروع لها وهي :

– النحو، علم التركيب (la syntaxe) والذي يعنى بدراسة العلاقات الشكلية

بين العلامات.

- الدلالة ، الدلاليات (sémantique la) وتختصّ بدراسة علاقات العلامات فيما بينها وبين الأشياء أي ارتباطها بالمعنى.
- التداولية والتي تُعنى بدراسة ارتباط العلامات بمؤوّليها أو مستعمليها، وضبط استعمالها في المقام أو دراسة العلاقات بين ما يسمّى المرسل أو المستقبل وعلاقتهما بسياق الاتصال[16].

يبدو أنّ التركيز على الجانب الاتصالي في العلامات أي علاقتها بمستخدميها، هو جانب انشغلت به التداولية أكثر من الطرح اللسانياتي القديم الذي اكتفى إلى حدّ كبير بعلمي التركيب (النحو) والمعاني (الدلالات) مهملا جوانب أخرى، بل يذهب التداوليون إلى أنّ اللغة «لا يمكن أن تنعزل عن استخدامها وتنحصرفي علمي النحو والمعاني، بل إنّ الاتصال يلعب دورا فاعلا إذا أردنا أن نفهم حقيقة اللغة»[17]، وهو ما قد يتجلى لدى «موريس» الذي نالت العلامات من اهتمامه جانبا مهما إلى الدرجة التي اعتبر فيها أن «كلّ علم يستخدم العلامات ويعبّر عن نتائجه بواسطة العلامات»[18].

ومنه فالعلامات في منظوره لها علاقة وثيقة بالفروع التي ذكرت آنفا، حيث يقتضي في البعد التركيبي بعضها بعضا، أمّا في البعد الدلالي فهي تعيّن شيئا ويسمّى المرجع أو المعيّن، ثمّ البعد التداولي الذي يعبّر فيه عن مؤوّل ما[19]. إذن يتجلى بوضوح البعد السيميائي في تداولية «موريس» التي اتكأ فيها على طروحات « شارلز بيرس» إذ اضطلع بإعادة إنتاج أهم تصوّراته، مستوحيا أبرز مفاهيمه النظرية، ممّا أسهم في خلق اتجاه متميّز في هذا الإطار وهو «السيمياء التداولية» «la sémiotique pragmatique» الذي يتصوّر مبدئيا العلامة كيانا ثلاثيا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية ضمن سيرورة مستمرّة، والذي كان لبيرس الفضل الأول في إرساء معالمه وأسسه، منطلقا من تحديده الشهير للعلامة في كونها هي كل الشيء

يحدّد شيئا ثانيا، لأجل الإحالة إلى شيء ثالث يحيل إلى الشيء الأول، وقد سمّى هذه الأطراف بـ (الممثلة، الموضوعة، المؤولة)، ولعلّ أثر «بيرس» قبل «موريس» في مجال النظرية التداولية يبدوتأسيسيا بوضوح لاسيما وأنه كان أول من استعمل مصطلح «البراجماتية» في مقال نشره سنة 1878م، والذي يعني لديه «أداء عمليا» أو صالحا لغرض معين[20] ثمّ تبعه في ذلك الفيلسوف الأمريكي «وليم جيمس» (1842–1910م) «William James» في إحدى محاضراته الموسومة بـ: «التصوّرات العقلية والنتائج العملية سنة 1898م»[21]، هذا بالإضافة إلى أنّ «بيرس» قد سعى بإصرار نحو التصدّي للنزعة التجريبية التي كانت طاغية ... وذلك بالعمل على نقلها من مجال المحسوس والتجريب حيث حصرها فيه التجريبيون الإنجليز إلى ميدان المعقول العام[22].

فضلا عن إسهام هؤلاء في بلورة النظرية وتطويرها وتجديد روحها، ينبغي الإشارة إلى أسماء أخرى كان لها القسط الوافر في فضل الإثراء أمثال الفيلسوف والرياضي الألماني «فريجه غوتلوب» «1848– Frege Gottlob» 1925م» والذي يعدّ بشكل من الأشكال رائد اتجاه الفلسفة التحليلية من خلال تحليلاته اللغوية وهو الذي تأثر بأفكاره ثلة من الفلاسفة ذائعي الصيت، من بينهم «فيتغنشتاين وأوستن وسيرل وهوسرل وغيرهم وتجتمع عند هؤلاء مقولة مفادها أنّ فهم الإنسان لذاته ولعالمه يرتكز في المقام الأول على اللغة فهي التي تعبّر عن هذا الفهم»[23].

لقد اضطلع «لودفيغ فيتغنشتاين» (1889– 1951م» «L.Wittgenstein») بدور هام في إطارطروحات الفلسفة التحليلية التي تأثر بها، حيث أسقط مضامينها على تحليل اللغة، فأسّس اتجاها جديدا يوسم بـ «فلسفة اللغة العادية» «la Philosophie du langage ordinaire»، والتي تختصّ بـ«الحديث عن طبيعة اللغة وطبيعة المعنى في كلام الرجل العادي»[24]، وبذلك كان قوام بحثه في المعنى أنّ هذا المعنى غير ثابت وغير محدّد وينبغي تفادي البحث

المنطقي المحض في شأنه، وأمّا الانجليزي «جون أوستين» «Jhon.l. Austin» (1911–1960)» صاحب الكتاب الشهير» كيف نصنع أشياء بالكلمات «how to do things with words»، وذو الفضل الملحوظ في ظهور التداولية كنظرية ومنهج، وتلميذه «جون سيرل «1932–» «Jhon.R.Searle»م)، فإنهما يعدّان من أبرز مؤسسي الاتجاه التداولي كما أنهما أسّسا لنظرية الأفعال اللغوية أو أفعال الكلام «les actes de langage»، التي تنهض على فرضية رئيسة مفادها أنّ الجمل في اللغات الطبيعية لا تنقل مضامين مجرّدة، وإنما تؤدّي وظائف تختلف باختلاف السياقات والمقامات[25]، وهي النظرية التي تنظر إلى اللغة كذلك على أنها «أداء أعمال مختلفة في آن واحد، وما القول إلا واحد منها، فعندما يتحدّث المتكلم فإنه في الواقع يخبر عن شيء، أو يصرّح تصريحا ما ، أو يأمر أو ينهي أو يلتمس أو يعد أو يشكر»[26]. كما يمكن أن ينضاف إلى هؤلاء أثر فيلسوف اللغة الانجليزي «بول غرايس» «Herbert.P.Grice» (1913–1988)»، والذي تجلى في تطوير الدرس التداولي لا سيما في حديثه عن مبادئ «نظرية المحادثة» و«التعاون» المنبثقة من مناخ الفلسفة التحليلية[27]، ويقصد بمبدأ التعاون الذي يعدّ أحد المبادئ العملية الأساسية للفعل التداولي أن يكون أطراف العملية التواصلية متعاونين فيما بينهم لتسهيل هذه العملية، وهو ما يفرض على المتكلم مثلا أن يراعي حالات المخاطَب (المتلقي أو السامع) لغويا واجتماعيا ونفسيا وثقافيا، ومن ثمّ يطلب من المتكلم أن يسخّر لإنجاح العملية ما قد يعين من وسائل التبليغ كالإشارة والملامح والحركة وذلك بحثا عن تعاون من الطرف المستقبل بالإصغاء والانتباه والتركيز والاهتمام بالفهم وغيرها من العوامل المسهلة في تلق ناجح وجيد، كما لا ينبغي تجاهل إسهامات وجهود علماء وفلاسفة آخرين كثر شاركوا جميعا في تطوير النظرية التداولية والتأسيس للعديد من مفاهيمها مثل: «رودولف كارناب» و«بارترون روسل»، و«رومان جاكبسون»، و«فرانسيس جاك» و«أوزوالد ديكرو»

و«جان ميشال آدام» و«آلان بيريندونيه» و«ر.مارتن» و«إيرك دونالد هرش» والفيلسوف الأمريكي «ريتشارد رورتي» والفيلسوف الفرنسي «جان فرانسوا ليوتار» و«جيرار جينيت» وغيرهم.

التداولية: إشكالية المصطلح:

لقد سبق الحديث في موضع سابق عن تداخل وتقاطع «التداولية» مع حقول أخرى، ممّا أفرز جملة من المصطلحات التي يلبس بعضُها بعضا إلى حدّ الالتباس والاضطراب الدلالي، بخاصة وأنّ المصطلحات لدى البعض «مجامع للحقائق المعرفية وعنوان به تتميّز بها كلّ واحدة منها عمّا سواها، وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية»[28]، ولهذا فإنّ الاضطراب الحاصل في تحديد المصطلح الأنسب والأدقّ، قد يكون مصدره «عدم التمييز في غالب الأحيان بين المعنى الوضعي والمعجمي والمعنى الاصطلاحي المؤطر بالسياق، وهذا اعتمادا على ما تقدّمه المعاجم العامة في تحديدات مفهومية عامة غير مؤطرة بأسباب استعمال المفهوم ثقافيا وعلميا»[29]، وهو ما يفرض الاحتكام إلى مقاييس دقيقة في وضع المصطلح مثل التقيّد بالسياق الذي ورد فيه ضمن إطار نظرية معيّنة.

ولقد أثمرت النظرية التداولية كوكبة من المصطلحات والمفاهيم، إلى حدّ التعدّد والتداخل والانتشار، ولعلّ أول مصطلح قد أصابه نصيب كبير من الخلط والاضطراب هو مصطلح «التداولية» طبعا الذي تداخل كثيرا مع مصطلح «الذرائعية» كونها ترجمة لمصطلح أصلي واحد وهو «Pragmatique» أو «Pragmatics» وكذا «Pragmatisme» أو «Pragmatism»، خصوصا إذا ما وقفنا على الدلالة المعجمية للمصدر الأجنبي والذي يعود إلى الكلمة اللاتينية «Pragmaticus» التي يؤرّخ لاستعمالها بالقرن الخامس عشر ميلادي (1440م)، والتي تبنى على الجذر (pragma) ومعناه الفعل (action)،

ثمّ صارت اللفظة بفعل اللاحقة تطلق على كل ماله نسبة إلى الفعل أو التحقق العملي[30]، وهو ما يجعل المصطلحين في تقاربهما (البراغماتيك والبراغماتيزم) يبدوان بمعنى واحد، ولكنهما يختلفان إلى حدّ شاسع في الدلالة والاشتغال، غير أنّ الذي ورّط الباحثين في هذا النوع من الالتباس هو علاقة «التداولية» باعتبارها بحثا ألسنيا، بالمذهب الفلسفي الذي يسمّى بالذرائعية أو البراغماتية (pragmatisme)، وقد أشار إلى هذا الخلط أحد الباحثين في قوله» يجب ألا نخلط بين علم التداولية pragmatics والمذهب البراجماطي pragmatism وهو المذهب الفلسفي الذي يحبّذ التركيز على كلّ ما له أهمية عملية للبشر ويتجنّب البحث في القضايا المطلقة أو المجرّدة»[31]، مما يعني أنّ الفصل بينهما أمر حتمي رغم اشتراكهما المبدئي في أبعاد واحدة كالغاية والمقاصد الفعلية في الواقع العملي، مع الإشارة إلى أنّ مصطلح «البراغماتية» بالمعنى الفلسفي أقدم نسبيا من مصطلح «التداولية»، وذلك لأنّ «البراغماتية» فلسفيا» اسم جديد لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد سقراط، ثمّ أرسطو والرواقيون بعد ذلك»[32].

ومنه فترجمة مصطلح «pragmatique» حينا وتعريبه حينا آخر تمّا من هذا المنطلق ومن منطلق وجهات النظر المختلفة في مقياس الاصطلاح واصطفاء المكافئ الأنسب، فتعدّدت على هذا الأساس مصطلحات شتى مثل: التداوليات، الذرعية، الذرائعية، مذهب الذرائع، النفعية، المقامية، الوظيفية، السياقية، البراغماتية، البراجماتية[33]، ومثل: البراكمتية وعلم المقاصد والدراسة الاستعمالية والذريعيات[34]، فضلا عن مصطلحات أخرى لا تقلّ إثارة ولفتا للنظر على نحو: البراغماتكس[35]، البراغماتزم، البراكماتية[36]، وكذا «الذرائعية الجديدة»[37] (New pragmatism)، ثمّ «البراجماتية اللغوية أو اللسانية في مقابل البراجماتية بالمفهوم المطلق»[38].

لعلّ الاضطراب في وضع مصطلح موحّد ومؤسس ومقنع، قد أصاب

مختلف اجتهادات الدارسين والباحثين، جعلت المتلقي لا يستقرّ على مصطلح واحد يتبناه ويتناول به البحث اللغوي التداولي، غير أنه يجدر بنا هاهنا أن نومئ بنوع من الخصوصية إلى أحد الباحثين البارزين في الاشتغال على هذا المصطلح (التداولية) واصطناع ما يقابل المصطلح الأجنبي، كونه يعتبر صاحب الفضل الأول في تشكيل المصطلح واعتماده وهو المفكر المغربي» طه عبد الرحمن» في بداية السبعينيات من القرن العشرين، مفضلا مصطلح «التداولية» و«التداوليات» على مصطلح «البراغماتية» المعرّب ذي اللفظ الأجنبي، وذلك في قوله» وقد وقع اختيارنا منذ 1970م على مصطلح «التداوليات» مقابلاً للمصطلح الغربي (براغماتيقا) لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتباره دلالة على معنيين في «الاستعمال» و«التعامل» معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولاً من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم»[39]، وبذلك يكون مصطلح التداولية أو التداوليات من المصطلحات التي نالت رواجاً واستئناساً بل صار مهيمنا في استعمالات الدارسين والمشتغلين، وهو المصطلح ذاته الذي مدحه أحد الباحثين واصفاً إياه بالخفة والسّلاسة[40].

التداولية لدى العرب القدامى:

لعلّ موضوع التداولية في التراث العربي موضوعٌ له امتداداته ومنابته في أغلب مدوّنات البحث العربي بشئ من الوعي والتركيز، وذلك قبل أن يصبح للنظرية رؤية علمية مضبوطة ومعايير منهجية محدّدة، مثل بقية العلوم والمعارف الحديثة الأخرى، وهو ما يذهب إليه أحد الباحثين في تأكيده شمولية الاهتمام بالموضوع لدى مختلف الدارسين وعلماء العرب بحيث إنّ «النحاة والفلاسفة المسلمين والبلاغيين والمفكرين مارسوا المنهج التداولي قبل أن يذيع صيته بصفته فلسفة وعلما، ورؤية واتجاهاً أمريكياً وأوربياً، فقد وظف المنهج التداولي بوعي في تحليل الظواهر والعلاقات المتنوعة»[41].

يبدو أنّ العرب على هذا الأساس قد حاولوا الاقتراب من الدرس أو

التفكير التداولي استنادا إلى علوم عديدة عرفوها وانشغلوا بها كالنحو والنقد والخطابة وعلم الأصول وعلم البلاغة لاسيما الأخيران منها، إذ يمثل علماء الأصول إلى جانب البلاغيين في التراث اتجاها فريدا يربط بين الخصائص الصورية للموضوع وخصائصه التداولية[42]، كما درسوا البنية وخصائصها وعلاقاتها بالمقامات ، ووصلوا بين المقال والمقام، وهو شأن بلاغي بصورة خاصة، وكأنّ مفهوم التداولية في نظر الناقد «صلاح فضل» جاء «ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة «مقتضى الحال» وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية «لكل مقام مقال»»[43]، أو كأنّ البلاغة في جوهرها لديه تداولية لأنها «ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محدّدة للتأثير على بعضهما»[44].

وقد شكّل التواصل اللغوي أو نظرية الاتصال بشكل عام بأبعادها التداولية حقلا نظريا وتطبيقيا مهمّا في الدّراسة البلاغية، خصوصا على مستوى نظرية التأثير والمقام، أي عملية التأثير في المتلقي والتواصل بين المتكلم أو المرسل والسامع الذي يحظى في العملية البلاغية لدى العرب قديما بأهمية لا تقل عن أهمية المتكلم ، مع العلم بأنّ هذا الأخير هو الذي يقوم بإنشاء الخطاب وانفتاحه، غير أن السامع هو من يُنشأ له هذا الخطاب ويوجه إليه كما أنه يشارك مشاركة فعالة في إنتاجه ولو لم تكن مباشرة، ولذلك فإنّ المتكلم حين يراعي مقام الخطاب وأحوال السامع وأشكال إلقاء الخبر إليه وأنماط الطلب التي ينشئها وما إلى ذلك من ظروف الحديث المتنوعة، فهو إنما يستحضر السامع في كل عملية أبلاغية ولو بصورة ذهنية[45] وهكذا يتمّ بيان وظيفة المتكلم بالدرجة الأولى باعتباره المخاطِب في صياغة الرسالة وإنتاجها والتأثر والتأثير والإقناع والقصد من الاتصال والإبلاغ مع الوقوف على أغراض ونوايا المتكلم ، بمعنى أن العرب قد تناولوا واهتموا بالخطاب فدرسوا ما يرتبط بالمخاطِب وكيفية

أدائه والمخَاطَب وطريقة تلقيه، ولعلّ الجاحظ (ت 255هـ) في هذا السياق يمثل الأنموذج البارز في تحقيق البعد التداولي انطلاقا من كتابه (البيان والتبيين) الذي جاء فيه في سياق تعريف ماهية البيان «... على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان الذي سمعت الله عزّ وجلّ يمدحه، ويدعو إليه ويحثّ عليه... والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامعُ إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[46].

قد تتجلى استنباطا من هذا القول بعض الوظائف التي تتضمن أهم عناصر العملية التداولية من تخاطب وتأثير وإقناع وإبلاغ المعنى وغيرها، ولهذا فإنّ هناك من اعتبر أنّ العلاقة بين البلاغة العربية القديمة والتداولية الحديثة ذات بعد جاحظي بالدرجة الأولى، ومن ثمّ الالتفات إلى إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عباءة جديدة وهي التداولية[47]، ونلفيه في موضع من كتابه المذكور سلفا يتحدث بصورة منهجية دقيقة وواعية عن فعل التواصل والتخاطب وما ينبغي للأطراف مراعاته خلال ذلك في إطار البعد التداولي للاتصال في قوله «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[48]، وهو ما يعضده كلام « أبي هلال العسكري» (ت 395هـ) حين يقول في السياق ذاته «وينبغي أن تعرف المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار

الحالات، فتجعل لكل طبيعة كلاما ، ولكل حال مقاما، حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات، واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال»[49].

لكن الحديث عن أثر الجاحظ في ذلك البعد لا يعني إطلاقا بأنّ الأمر مقصور عليه وعلى أبي هلال العسكري فحسب، بل هناك جهود عربية أخرى لا تقلّ شأنا ولا مستوى عن الإسهام في صياغة نظرية أدبية بلاغية تنطوي على مشروع الدراسة التداولية للغة والخطاب على نحو ابن قتيبة (ت 276هـ) وحازم القرطاجني (ت 684هـ) وابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) وعبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) وأبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ) وأبو بكر عبدالرحمن بن خلدون (ت 808هـ) وأبوالفتح بن جني (ت 392هـ) وغيرهم، الذين حاولوا جميعا تسليط الضوء على ظاهرة الخطاب والإقناع والتأثير ومقتضى الحال، وأداء المخاطِب وشروط خطابه، وطرائق التلقي لدى المخاطَب ثم مطابقة الخطاب لمقتضى الظاهر أو ما يخالفه، وغير ذلك من العناصر الجوهرية في النظام التخاطبي.

دلالات الخطاب: (Discours، Discourse، Speech):

يعدّ مصطلح الخطاب من المصطلحات الحيوية التي اتسمت بالشيوع والاستشراء والازدهار في العديد من الدراسات والبحوث الإنسانية المعاصرة، إذ طفق يُتداول ابتداء من المنتصف الثاني للقرن العشرين، وقد تجلى استعماله بصفة خاصة في مجال الأدب والنقد والفلسفة، وكذا في «الدراسات الألسنية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي مع ظهور البنيوية في أواخر الستينات والسبعينات من القرن الماضي»[50]، غير أنّ هذا المصطلح قد تشعّب وتعدّدت مسالكه ومفاهيمه غير المتناهية[51]، فاختلفت بذلك دلالاته والتباساته مع مصطلحات أخرى كمصطلح النص، ولعلّ مناط الاختلاف في تحديد معنى واحد له قد تولّد باختلاف الفهم وتطوّراته لدى الباحثين في النظر

إليه[52]، ومن ثمّ فإنه – الخطاب – قد استولى على قسط وافر من العناية والمدارسة، وذلك باعتباره «نمطاً من الإنتاج الدال، يحتلّ موقفاً محدداً في التاريخ ويشغل علماً بذاته»[53].

يأخذ لفظ الخطاب لغويا معنى المشاركة بين طرفين أحدهما مخاطِب والآخر مخاطَب أي متكلم ومستمع، تكون بينهما عملية تواصل ورسالة يقصد من ورائها التبليغ والإفهام ، فقد جاء في لسان العرب أنّ الخطاب «مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان»[54]، وهو أيضا «توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وقد يعبّر عنه بما يقع به التخاطب، قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه»[55]، ويعرّف في موضع آخر على أنه «الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أصل للفهم والكلام الذي يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمّى خطابا»[56].

لعلّها التحديدات ذات الطابع المعجمي، التي تتوافق إلى حدّ ما مع أحد التعاريف الاصطلاحية الحديثة في كون الخطاب هو «الصيغة التي نختارها لتوصيل أفكارنا إلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم، ... إنّ الخطاب يتجاوز هذا المفهوم الضيّق، ليدلّ على ما يصدر من كلام أو إشارة، أو إبداع فني»[57]، وهو ما يمكن أن يشكّل صيغة التفاعل بين طرفين أو أكثر في عملية التلفظ، أحدهما يرسل الكلام والآخر يتلقاه ، إذ يقوم الخطاب على «التلفظ أو القول بين طرفين: أحدهما مخاطِب وثانيهما مخاطَب»[58]، أو هو ذاك الذي «يرتبط باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين، تتم بواسطتهما الدورة الكلامية وهما المرسِل والمرسَل إليه»[59]، كما يمكن أن نلفي صورة أخرى للتعريف به، من حيث محاولة تحديد مكوناته – الخطاب – ووحداته الدالة عليه، كأنّ يعتبر ملفوظا طويلا أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها تلمّس بنية سلسلة من العناصر[60].

ويمكن إجمالا الانتهاء إلى تعريف ذي صبغة ألسنية وتداولية، يحاول الوقوف على وظيفة الخطاب وماهيته وذلك حين يعتبر الخطاب «الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والخطاب كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[61]، وهو ما يتفق إلى حد بعيد مع تحديد أحد الألسنيين المعاصرين البارزين وهو الفرنسي «إميل بنفينست 1902–1976 (E.Benveniste) الذي يرى بأن الخطاب قول يفترض متكلما ومخاطَبا ويتضمن رغبة الأول للتأثير في الثاني بشكل من الأشكال[82].

الخطاب والنص:

يظلّ حديثنا عن الخطاب مرتبطا بشكل جدلي بمصطلح آخر يتداخل معه ويتلبّس به، وهو مصطلح النص (texte) حيث نلفي نوعا من الخلط والالتباس بينهما، ينبغي هاهنا الإشارة إليه ومحاولة الوقوف على حدود كلّ منهما وماهية كليهما، وهو أمر قد حصل حسب أحد الباحثين « في الثقافة الغربية قبل انتقالهما إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة ، وإن كان يغلب في التقليد الأوربي استخدام النص على حين يغلب استخدام الخطاب في التقليد الأنجلوأمريكي، بيد أنّ التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان وعلمان لسانيان، مما لم يحسم أمرهما في الأدبيات، فتستطيع عبارات مثل(خطاب النص) و(نص الخطاب) و(النص بنية خطابية) و(الأدب خطاب نصي) و(الخطاب النصي)...وغيرها، تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين»[63].

ويذهب في السياق ذاته أحد الباحثين في تأكيد ذلك غير أنه يسوق موقفين مختلفين في النظر إلى المصطلحين من حيث التقارب والتمايز، فيجعل أحدهما ينهض على عدم التمييز بينهما، واستخدامهما بمعنى واحد، أو الدلالة على شيء واحد، وهو العمل الأدبي الذي ما فتئ أصحاب هذا الموقف يطلقون

عليه تارة مصطلح «خطاب» وتارة مصطلح «نص»، أما الموقف الثاني فهو يقوم على التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى مختلف أو الدلالة على قيم ومعان نوعية مختلفة، ينطوي عليها أو يترتب على أساسها العمل الأدبي[64].

غير أنه بنظرة فاحصة ورغم إشكالية الالتباس بينهما ، فإنّ المرجّح لدى أغلب الدارسين هو جنوحهم لتغليب الخطاب على النص واشتمال الأول على الثاني، مما يعني أنّ الخطاب «أوسع من النص...إنّ الخطاب يتميّز بالطول، في حين النص قد يطول وقد يقصر»[65]، هذا فضلا عن أنّ الخطاب «يستخدم للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يشكل النص سوى جزء منها، فسيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل– بالإضافة إلى النص– على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجا لها... وهو ما يجعل تحليل النص جزءا واحدا فحسب من تحليل الخطاب»[66].

لعلّ حدود الخطاب على هذا الأساس تبدو أوسع من تخوم النص، بوصفه بنية تركيبية ودلالية تتسع لتشمل وحدات وأنساقا تلفظية متعدّدة قد تنطوي على أكثر من نص، على نحو يمكن فيه «أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا منفردا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع يشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد»[67]، ممّا يجعل الخطاب فضاء قابلا لتفاعل ملفوظات كثيرة، ونسيجا لغويا قادرا على اختزال نصوص صغرى غير متناهية، بيد أنّ الاستثناء الوحيد في سياق التمييز بين مصطلحي الخطاب والنص، والاستكانة إلى رحابة الأول – الخطاب – وسعته، هو ذلك الذي وقفنا عليه حين يقلب أحد الباحثين المعادلة ويضع النص موضع الخطاب، فيمنحه سلطة الشمول والاحتواء بمبرّرات يراها منهجية وبنيوية، وذلك في اعتباره النص أشمل من الخطاب منطلقا من التصوّرات البنيوية للنص التي فتحته وجعلته عملية إنتاجية غير مرتبطة بالمؤلف، وسمحت بتعدّد دلالته وتفاعله مع نصوص أخرى[68].

التحليل التداولي للخطاب:

يرتبط ازدهار وفعالية الخطاب وحركية مفاهيمه، بتطوّر المعرفة اللسانية التي اتخذت منه موضوعا أساسيا ومركزيا للتحليل والتوصيف[69]، إلى الدرجة التي اعتبر فيها المنهج التداولي بديلا لنظريات أدبية رائجة اهتمت بتحليل الخطاب كلسانيات الجملة والأسلوبية والبنيوية ودراسات نسقية أخرى.

ولعلّ التحليل التداولي للخطاب الأدبي قد صار ينتهج في الآونة الأخيرة مسلكا يفيد فيه من بعض إجرائيات النظريات الألسنية والنقدية المعاصرة، لا سيما في استناده إلى أدوات النظرية اللسانية من حيث البحث في علاقة النص على مستوى أكثر من الجملة الواحدة، وكأنّ تجاوزَ حدث الجملة إلى مرحلة النص موضوعٌ وغاية للفعل النقدي واللساني، وذلك بتتبّع- على سبيل المثال- الإحالات النحوية والبنية الدلالية للخطاب برمّتها ، وكذا تحليلات الاتجاه البنيوي الفلكلوري بخاصة المنبثقة عن مبادئ «فلاديمير بروب» 1970 -1895 (V.propp)، مع تحليل الحكاية الشعبية، ثمّ ما أضيف إليها فيما بعد من صياغة جديدة معتدلة كالتي مارسها سيميائيا الناقد والألسني الفرنسي «غريماس» (1992 -1917) (A.J.Greimas) وغيره[70]، ومن ثمّ فإنّ الإجراء التداولي يسعى في تحليله الخطاب إلى التركيز على الجوانب الدلالية والسياقية التي تضبط مقاصد النص وغاياته ، حيث يمثل النص الأدبي فعلا تواصليا يؤكّد أهمية السياق في تفسير الكلام وتأويله.

يُوصل الخطاب بشكل ما بأساليب الأدب التي تعدّ في الأساس مظهرا من مظاهر اللغة، وهو المظهر الذي يسمح بظهور كينونته ووظيفية ، ومن ثمة يتجلى النص الأدبي نسيجا لغويا يتيح للطاقات التعبيرية الكامنة أن تنفجر من صميم الفيض اللغوي[71]، وهو ما قد يعني بأنّ الخطاب «الأدبي» هو في حقيقته لغة يمكن أن تخلق من لغة أخرى[72]، التي تنطوي على جملة

من عمليات التلفظ ووظائف الألفاظ وخصائصها التواصلية والجمالية التي تفرض فضاء لتلقي هذا الخطاب يخضع لسياقات واقتضاءات معيّنة ، ولعلّ أفضل وأبرز ضرب من النصوص الأدبية التي يحبّذ التحليل التداولي والاشتغال عليها بآليات مفتوحة، هو النص السردي الذي يعتبر هو الآخر نسيجا لغويا محكما من العناصر التي تشكله وتميّزه كالشخصيات والمكان والزمن والأحداث والوصف والحوار وتعدّد المستويات الأسلوبية، فيكون هذا مجال الدراسة التداولية حين تهتمّ بتحديد مميزاته الأسلوبية واللسانية منشغلة بتحليل «وحداته الخارجية المشكلة لعلاميتها منذ العنوان إلى آخر فقرة في الخطاب مرورا بدراسة نسيجه اللغوي والأسلوبي وتحديد البنى الزمانية والمكانية فيه إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثمّ محاولة تحديد الرؤية التي يتضمّنها الخطاب السردي»(73).

وهكذا يمكن أن يتّجه التحليل التداولي للخطاب بالدرجة الأولى إلى السعي نحو استنباط جملة القواعد والأساليب اللغوية والحجاجية (Argumentation) والسياقية والتلفظية التي تحكم الاستدلالات والتوقعات الدلالية ومن ثمّ إنتاج الدلالة ، مثل دراسة الحوار داخل النص الروائي ، وذلك بالتركيز على الكيفية التي يتمكن بها المتحاورون من الاستدلال على المعاني دونما وجود ما يدلّ عليها مباشرة(74).

الهوامش والإحالات

(1) د.صلاح الفضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، 1992، ص 20.

(2) ينظر المرجع نفسه : ص 20، وينظر أيضا مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة، دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء المغرب، 1988، ص 246.

(3) د.حسن مصطفى سحلول: نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 11.

(4) د. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية، في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص5.

(5) علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000، ص 56–57.

(6) فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، ط1، مركز الانماء القومي، المغرب، 1986، ص7.

(7) المرجع نفسه: ص95.

(8) ينظر د. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط1، بيت الحكمة، الجزائر،2009، ص64.

(9) ينظر فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات ، تروتعليق سعيد حسن بحيري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص104.

(10) ينظر مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب......، ص 16.

(11) ينظر مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة ، ص 246.

(*) الذرائعية (pragmatisme) مذهب فلسفي أمريكي أسسه وليم جيمس وشارلز بيرس ومؤداه أنّ معيار صدق الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تتأسس عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرّة، أو أنّ الأفكار المجردة تقاس بمدى انطباقها على الواقع أو بإمكانية تبلورها عمليا، وانه حين تكون الأفكار غير عملية فإنّ الواقع التاريخي والعملي يظلّ مهيمنا عليها ومن هنا أمكن تسمية هذه الفلسفة التي عرفت بها الثقافة الأمريكية بالفلسفة العملية.

(12) د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، 2005، ص167.

(13) Voir C.Normand : sémiotique et pragmatique ، revue desémantique et pragmatique n1، ed.sup'or، 1997،p106.

(14) فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ص 26.

(15) ينظر حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 11.

(16) ينظر خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: د.حامد أبو أحمد ، دار غريب، القاهرة، 1991، ص 232.

(17) د.ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي...، ص169.

(18) Charles Morris : fondements de la théorie des signes، in langages، n35، 1974،p19.

(19) idem ،p19

(20) ينظر يعقوب فام: البراجماتية أو مذهب الذرائع، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 131.

(21) ينظر محمد الشنيطي: وليم جيمس، ط1، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1975، ص 72.

(22) ينظر د.حامد خليل: المنطق البراغماتي عند تشارلز بيرس، مؤسس البراغماتية، دار الينابيع، مصر – لبنان، 1996، ص 214.

(23) مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب......، ص 23.

(24) المرجع نفسه: ص 20.

(25) ينظر د. طه عبد الرحمن: التواصل والحجاج، سلسلة دروس،كلية الآداب، أغادير ، المغرب، 1993، ص11.

(26) د. محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص 34.

(27) ينظر المرجع نفسه: ص13، وينظر مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب...، ص171 .

(28) د. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا، 1984، ص 11.

(29) سمير ستيتية: نحو معجم لغوي شامل موحد، مجلة أبحاث اليرموك، ع2، مج10، جامعة اليرموك، إربد، 1992، ص 164.

(30) ينظر: د. نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ط1، بيت الحكمة للنشروالتوزيع، الجزائر، 2005، ص 18.

(31) د.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1996، ص 77-78.

(32) د.حامد خليل: المنطق البراغماتي عند تشارلز بيرس، ص214.

(33) ينظر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ص65.

(34) نظر د. عبد القادر الفاسي الفهري : اللسانيات واللغة العربية، ط1، منشورات عويدات، بيروت- باريس، دار توبقال، المغرب، 1986، ص433.

(35) ينظر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ط1، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص8.

(36) ينظر تأليف جماعي (د.علي القاسمي وآخرون): معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1981، ص70.

(37) ينظرميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص167.

(38) يوسف أبو العدوس: البراجماتية مصطلحا نقديا، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، بإشراف د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، 2000، ص67.

(39) د.طه عبد الرحمن : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص27.

(40) ينظر الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص01.

(41) حمد سويرتي: اللغة ودلالاتها، تقريب تداولي للمصطلح البلاغي، مجلة عالم الفكر، مج 28، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص8.

(42) ينظر: د. أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاظ، المغرب، 1989، ص35.

(43) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص21.

(44) المرجع نفسه: ص89.

(45) ينظر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية،.....، ص175.

(46) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط3، مؤسسة الخانجي، القاهرة، دت، ص 75-76.

(47) ينظر محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص214.

(48) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 138-139.

(49) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص10.

(50) د. عبدالواسع الحميري: الخطاب والنص؛ المفهوم ، العلامة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص90.

(51) ينظر عبدالرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، مج 15، ج7، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2005، ص 123.

(52) ينظر ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986، ص102.

(53) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص98.

(54) ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، ط1، دار صادر ، بيروت، ص361.

(55) حمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة د. رفيق العجم، تحقيق د. علي دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص449.

(56) الكفوي، أبو البقاء : الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش، ط1،الرسالة، بيروت، 1992، ص9.

(57) سمير شريف ستيتية: اللغة وسيكولوجية الخطاب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص18.

(58) عبدالرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص123.

(59) خالد سلبكي: التراث والخطاب، مجلة جذور ، مج 4، ع8، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002، ص424.

(60) ينظر د.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 1988، ص17.

(61) لطفي الله الشملي: تحليل الخطاب الروائي: المفاهيم والتشاكلات، مجلة الراوي، ع 17 ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2007، ص8.

(62) ينظر د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي– انكليزي– فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص88.

(63) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005، ص7.

(64) ينظر عبدالواسع الحميري: الخطاب والنص؛.....، ص122.

(65) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص12.

(66) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل،

ع64، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، 2000، ص159.

(67) اديث كيروزويل: عصر البنيوية من ليفي ستروس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص-279 280.

(68) ينظر سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2005، ص 116-121.

(69) ينظر د.نعمان بوقرة: نحو النص، مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة،مجلة علامات، مج 16، ج61، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2007، ص22.

(70) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص -96 97.

(71) ينظر عبدالرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، مج15، ج57، ص130.

(72) ينظر د. عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص117.

(73) د. نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997، ص74.

(74) ينظر د. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص155.

* * *

الأجناس الأدبية ومدى إمكان الإقرار بوجودها بالفعل

محمد الناصر العجيمي

1 - إشكالية تحديد النصف في مفهومه العام:

إن من أهم ما يواجه المباشر لموضوع الأجناس من إشكالات يكمن في التساؤل عما إذا أمكن الإقرار بوجودها بالفعل لاسيما أنه لا يسعف ضمن مواقف الدارسين التقليدية منه بما يمكن الاطمئنان إليه إذا انحصرت في جملتها في اتجاهين متقابلين: يقول الأول يتعذر الوقوف على غير أعمال فردية قابلة للجمع بحسب رؤانا الذاتية أي بطريقة اعتباطية، وممن تبنى هذا الموقف قروس[1] الذي رفض الاعتراف بإمكان انتظام الأعمال الأدبية في «مجموعات» منظمة ومحددة الهوية، معتبراً أن الأجناس لا تعدو أنها قائمة على خصائص هشة وضبابية ومستجيبة لاعتبارات وقيم اجتماعية ونزوع فطري إلى استنباط أنظمة جامعة أكثر من استجابتها للواقع الفني والحضور الفعلي للأعمال المتولدة من النشاط الإنساني. أما الموقف الثاني، وضمنه تدرج الأدبيات الفكرية والنقدية التقليدية في جملتها، فيتبنى فكرة حضورها بالفعل، مثل ذلك، فيما يرى المدافعون عنه، مثل الكائنات الطبيعية المتميزة بخصائص قابلة للانتظام في أشكال كبرى. واستناداً إلى هذا المنظور تسبك الأعمال في

قوالب جاهزة وتشترك في سمات محددة قبلياً تتيح تعرف نماذج قائمة من قبيل الملحمة والتراجيديا والمقامة والشعر المدحي والفخر والهجاء، مسهمة على هذا النحو في زرع أفق انتظار معين، ولا شك في أن هذين الاتجاهين يحددان مواقف نهائية وثابتة من موضوع يثير من القضايا ما يجعل التسليم بأحدهما من قبيل المجازفة والأخذ بأحكام لا تنهض على أسس ذات مصداقية علمية.

ولعله بوسعنا إرجاع الموقفين السابقين إلى نظرتين فلسفيتين قديمتين تنفي الأولى منهما الموسومة بـ «الإسمانية» nominalisme الوجود لغير الفردي ولغير الأوضاع الخاصة معتبرة أن المفاهيم المجردة والكليات تسميات اعتباطية خالية من كل سند واقعي، فيما تقول الثانية الموسومة بـ «الكونيات» universaux بأن الأصناف حاضرة خارج الأفراد وأنها محكومة بقوانين طبيعية كلية. بل إن من المنتمين إلى هذا الاتجاه من يرى أن مفهوم الأجناس ينبني على مقولات حاضرة في الذهن راسخة في طريقة اشتغاله حتى لا إمكان لإدراك الواقع إلا بالاحتكام إلى هذه القوانين ووضع الكائنات على اختلافها في فصائل أو كليات[2].

وفي المحصول فقد اعتمد التصنيف أساساً لإجراءات تمييزية ذات قدرة توليدية عاكساً، على هذا النحو، اتجاهاً قديماً قائماً على اعتبار أن معرفة العالم تتطلب اعترافاً بأن الكائنات فيه غير موجودة على سبيل الاتفاق ولكنها حاضرة بطريقة منظمة ومندرجة في أطر محددة وخانات منضبطة الحدود جماعها ثلاثة أقسام هي: الكائنات الحيوانية والكائنات النباتية والكائنات المعدنية. كما بدا التصنيف عملية ضرورية في المؤسسة التعليمية مساعدة له على النهوض بوظيفته وتأديتها على الوجه المطلوب في تلقين طلبة البلاغة أساليب التعبير وفنونه، وتمييز ما كان «رفيعاً راقياً منها، مما كان دونه قيمة وانتظم في باب «المتوسط المتواضع» أو «السوقي الوضيع» وفق معايير مقننة سلفاً.

وهكذا بدت الأجناس ممثلة لمؤسسات ول «ممارسات اجتماعية يتزاوج فيها أفق انتظار القراء واستراتيجيات الكتابة وخصائص تعتبر مميزة لطريقة أو أخرى في التعامل مع اللغة. فالفرد مدعو إلى النظر في النصوص من خلال هذه النظم وفي إطار ما استقر من مواضعات على نحو ما يقوم به راصد السلوكات العادية من بحث عن أسسها العرفانية بتجريدها من العوارض وما يعلق بها من شوائب ظرفية ووصلها بالكليات من السلوك: فعملية «المفهمة» conceptualisation وتصنيف الفردي الخصوصي في خانة كليات جامعة ذات قدرة على التوليد تبدو خاضعة لنمط من السلوك المركوز في بنيتنا الذهنية، وتمثل أساساً من أسس اشتغال فكرنا وطريقة تعاملنا مع الأحداث والأشياء بشكل تلقائي. ففي غياب مفاهيم جامعة ينتفي الفهم ويستعصي بناء معرفة قويمة من جهة أن جميع الموجودات سواء تلك القائمة بذاتها المحكومة بقوانينها الداخلية أو الحادثة المتولدة من فعل إرادي، تتميز لا محالة بخصوصيات تحدد منها فرادة لا إمكان لتقليصها أو ردها إلى الكل لكن عملية التصنيف والرصد في قائمات جامعة للخصوصيات الرئيسية المشتركة تسمح بإقصاء ما يعد هامشياً عارضاً وبناء نظام من التصنيف يسمح بتحديد وضع كل تجربة من تجاربنا وتعرّفها وضبط حدودها الكلية.

وبناء على ذلك لا يعدو موضوع الأجناس الأدبية أنه شكل مخصوص من المشكل العام المتمثل في بناء المفاهيم فكما أن صنف «طائر» يتحدد بتوفر سمات مميزة من قبيل «امتلاك جناحين» و«القدرة على الطير» و«التوالد عن طريق البيض»، أمكن تعريف التراجيديا بأنها عرض عن طريق أفعال بالكلام وبالحركة لشخصيات يتميز بعضها بنشاط فائق، ومن بعض الوجهات مشروع، يؤول إلى كارثة، مثيراً على هذا النحو شعوراً مزدوجاً بالخوف والشفقة. ويتيح النموذج الأجناسي الأرسطي التقليدي المستنبطة أسسه من المنوال البيولوجي عن طريق إقامة جداول من السمات المستخرجة من آثار مختلفة عقد نظم من العلاقات القابلة أو غير القابلة للاجتماع في شكل أنواع فرعية يغلب بعضها

بعضاً ويحضه مندرجاً من الأشمل والأعم إلى الأكثر خصوصية وفرادة.

ورغم أن هذا الإجراء في التعامل مع الكائنات وتحديد أقسامها ظل سائداً طيلة قرون كثيرة وإلى حدود العصر الحديث فقد أظهرت الدراسات ذات المنحى النفساني والعرفاني وحتى البيولوجي، عدم إمكان الاطمئنان إليه والإقرار بمسلماته، وأظهرت أن أمر التصنيف أكثر تعقيداً بكثير من هذا التوجه في التصنيف القائم على اعتماد شرط «الخصائص الضرورية والكافية» أساساً لتحديد الجنس. فليس أوضاع الأصناف قارة ونهائية، لكنها قد تأخذ، في فترة معينة وعند الكاتب الواحد في بعض الأحيان، مسالك في غاية التشعب، علاوة على خضوعها، بسبب من عاملي الزمان والمكان، لسنة التطور المفضي إلى التحول والابتعاد عن النماذج التقليدية بنسب متفاوتة وتشكيلها بطرق مختلفة وعلى أنحاء متنوعة، مما يستوجب التحوط بأطواق واقية وأخذ النفس بكثير من الحذر.

وقد أثار فرانسوا راستيي [3] هذه الغضبة معتبراً أن لفظ «مقعد»، على سبيل المثال، يستعصي تحديد مفهومه بطريقة جامعة مانعة وفق التوجه الدلالي (السيمنطقي) الموسوم بـ analyse componentielle والقائم على تحليل الوحدات المعجمي إلى مكوناتها «المعتمية» [4]séwmes: إذ يكون الدارس مدعواً، كلما انتهى إلى رصد قائمة من المكونات التي يفترض أنها محددة لهذا المفهوم، إلى التوسع فيها لظهور مفارقات لم تخطر على بال في عملية لا تبلغ، مطلقاً نظرياً، حد الإشباع الكامل، فكلما اكتشفنا خللاً في التحديد أو بدا أن السمات المستخرجة لا تفي بالحاجة اضطررنا إلى مزيد من الضغط بإضافة سمات دالة فارقة أخرى، فإذا التحديد يتحلل ويضيع في متاهات لا يسع الدارس تجاوزها أو الوقوف على حل نهائي لها[5]. ذلك أن النماذج غير قابلة للتصنيف النهائي والانتظام في قوالب جاهزة مهما بلغ مقدار التدقيق والحرص على كائنات متولدة من الفعل الإنساني أو ناتجة عن نشاطه الذهني

المجرد. فليست هذه الخصوصيات المميزة قارة ولا نهائية لكنها تبدو هشة قابلة للتحويل المتراسل. ويستتبع ذلك أن التصنيف يضحى قائماً على عملية بناء قابلة للانتشار والتعدد بلا نهاية نظرياً، فحكمه لا يستجيب لمقولة الكل أو اللاشيء ولكن لإجراءات مرنة متحولة تبني، على الدوام، على الانعقاد والانحلال.

ولإبراز الأسس أو الإواليات المنطقية التي تنهض عليها هذه النظرة إلى الأصناف الطبيعية فقد قدمت دراسات ذات توجه «عرفاني» اقتراحات تقضي بالعدول نهائياً عن الأخذ بقاعدة «الشروط الضرورية والكافية» والتخلي عن التزامها معياراً وحيداً لتحديد الصنف، وبالاستناد إلى ما يحدس بأنه نموذجي prototypique ليكون مقياساً يحتكم إليه ويقارن به، وذلك على نحو ما يجري في العلوم البيولوجية التي تعمد إلى وضع كائنات في «صنف الطيور»، على سبيل المثال، عن طريق مقارنتها بما استقام في تجربتنا و«خبرتنا بالعالم»[6] نموذجاً للطائر، ووضعها في أقسام يحضن الواحد منها شبكة من الأصناف الفرعية المتدرجة من الأدخل في النموذج المنتخب، والأكثر أخذاً بمواصفاته إلى الأبعد عنه والأقل انتساباً إليه[7]. ورغم ما توفره هذه الطريقة من مزايا في تحديد معالم «القسم»، أظهرها إقامة سلّم تراتبي خاص لشبكة من الأفراد المتعالقة بوجه أو آخر والمنتظمة بينها صلات يتفاوت مقدار متانتها، فهي لا تمثل حلاً جذرياً لتحديد الجنس من جهات عدة، قد يكون أبرزها عدم قدرة هذا التوجه على ضبط المحددات الرئيسية الكفيلة باعتمادها أساساً قاراً للمقارنة، مما يؤول إلى ما يمكن إدراجه في باب التذبذب، ومنه إلى عقد صلات يتنامى تهافتها إلى حد عدم الارتباط بالنموذج إلا بصلات واهية تشارف مجرد الشبه الشكلي وغير العضوي.

ويعترف جورج كليبر نفسه بأن الأسس المنطقية للتصنف مازال مجهولاً وبأن المنوالات المقترحة فيما يعرف بـ «النموذج» prototype لم يستقر

ويستوف شروط البحث العلمي المنضبط المعالم والمستند إلى قواعد صريحة وقابلة لإعادة الإنتاج، فإذا عمليات البحث والاستقراء لا تخرج من حدود ما يوسم عند فتنشجاين Luduoig wittgenstein بـ «النفس العائلي»[8]، فبحسب تصنيفي الكائنات ذات الريش أو التي تتوالد عن طريق البيض أو الحاملة جناحين أو القادرة على الطير يختلف تصنيفي للنعام، على سبيل المثال، ورصفه في هذه القائمة أو تلك واعتباره طائراً أو غير طائر. وبذلك يتشتت التصنيف ويبتعد عن الجمع والمنع.

وفي اتجاه مساوق للسابق وربما أكثر نزوعاً إلى الأخذ بما يسميه إدجار مورين E. Morin مبدأ «التعقيد»[9]، اقترحت هيلاري بوتنام[10] منوالاً تقدر أنه كفيل، متى طبّق، بتجنب عقبتين قائمتين في تصورين سائدين تقليدياً هما: النظرية «الجوهرية» conception essentialiste القائلة بأن الأشياء المنتمية إلى صنف طبيعي تستمد وجودها من جوهر مشترك يعين وحدتها وهويتها، والنظرية «التجريبية» concetion emipirique القائمة على النظر في الخصائص المميزة لكائن وإلحاقها بالصف الأوفى تحديداً والأقدر على احتواء تلك الخصائص واستيعابها؛ فندرج، على سبيل المثال، كائناً في صنف «شجرة» أو «ذهب» متى أمكن للوصف النظري الأكثر دقة واستيفاء للخصوصيات «المجسدة» لجنس احتضانه في هذا الجنس.

ويشترط نموذج بوتنام توفر مكونين للانتظام في قسمين هما:

1 – مكون «تعيين» déictique حاصله أن تصنيف شيء في قسم خاص يتطلب أن يجارى ذلك الشيء بطريقة «خصوصية» ممثلين ممتازين مجسدين لهذا القسم.

2 – مكون «وظيفي» nomologique يقضي بوجود مبدأ نظري يقوم مقام قانون صريح أو ضمني يؤسس وحدة الصنف، فمن البين أنه بالنسبة إلى

البيانات والحيوانات يمثل التوالد مبدأ ضامناً وجود ذلك الجنس واتصال حضوره.

ويفترض ذلك أن هذه الكائنات تجد في ذاتها مبدأ «حركتها وسكونها» وهو مبدأ تأسست عليه النظرية الأرسطية، وليس وضع النشاط الإنساني على هذه الشاكلة من جهة أنه لا يجد في ذاته مبدأ حركته لكنه وليد قوى ودوافع فاعلة ديناميكية ونتاجها، ولهذا الفارق تأثير بيّن ومباشر فيما يخص تصنيف الأشياء المصطنعة في أقسام مخصوصة. فإن نظرنا في صنف «محفظة»، على سبيل المثال، أمكن أن نقف على أنواع تكاد لا تحصى عداً من حيث أحجامها وأشكالها والمواد المقدودة منها. فلا شيء في الظاهر يجمعها؛ ولا يسع بمقتضى ذلك الوقوف على مكون خارج الاشتراك فيما تنهض به هذه الأشياء جميعاً من وظيفة وهي حفظ وثائق وهكذا فليس بكاف لتحديد الأجناس وصف مظاهرها الخارجية والنظر في مدى تشابهها. وهذه الضرورة تتأتى تحديداً من أن الموضوعات المصطنعة لا تمتلك في ذاتها مبدأ «الحركة والسكون»، أو بعبارة أخرى، مشروعية ملازمة لها مستمدة من ذاتها: فلا يسع وصفها وتصنيفها إلا بالقياس إلى استراتيجيات إنتاجها، وما رام المنتجون إسناده إليها من وظائف أو دلالات.

وبذلك نتبين الفرق بين الأشياء الطبيعية والأشياء المصطنعة الحاصلة بفعل من الإنسان وإرادته للنهوض بوظائف معينة. فالأولى تجد في ذاتها، بواسطة الجينات، وتؤسس، استتباعاً، وحدة كيانها بمقتضى قوانين داخلية ذاتية، فيما لا ينتظم النوع الثاني في هذا الإطار مطلقاً، فالتحليل الكيميائي أو الفيزيائي للمصنوعات الفخارية يمكن أن يهدي إلى تعرّف خصائصها الفيزيائية أو فنيات صنعها لكنه لا يسمح بتصنيف هذه المنتوجات في أقسام طبيعية، ولبلوغ هذه النتيجة يمكن أن تُجرى دراسة دقيقة ومنظمة لمظاهر التشابه والاختلاف الشكلية ووضعها في قائمات تستصفى فيها السمات المشتركة الأكثر بروزاً

وتسند إليها تسميات تعين هيئاتها المرتكزة بالضرورة على مقاييس شكلية، قياساً على ما يعمد إليه علماء الآثار من وضع سلسلات أو متواليات لخصائص ما يعاينونه ويعثرون عليه من أثريات. والحال أنه تبين إمكان الوقوف على أشكال متشابهة واتّفاقاً متماثلة ومع ذلك فهي لا تنهض بوظيفة واحدة ولا تنتمي بالتالي إلى صنف واحد.

وإذا كان أمر تصنيف الكائنات المنتجة قصداً وللنهوض بمهام وظائف محددة غير ميسور بالاعتماد على هذا المنوال وإن توفرت فيه قدرة على الكشف والإضاءة وأمكنه تجاوز عقبات في التصنيف فهو لا يسعفنا بأداة فعالة كفيلة بتقديم حلول للتصنيف الأدبي الذي يثير من الإشكالات ما تتضاءل دونه ما تثيره أشياء العالم الطبيعية والمصنوعة لأغراض نفعية من قضايا. فمهما تثبتنا وجردنا من وسائل تدقيق شكلي وعمليات إحصاء وتشكيل هندسي أو القورتمي فلا شيء يضمن إقامة تصنيف منضبط الحدود وذلك لعدم «طبيعية» هذا الإنتاج تحديداً، إذ يتطلب الأمر استخلاص الخصائص من وجهات متعددة شكلية ووظيفية وموضوعاتية وغيرها بأكثر ما يكون من دقة ونقص مما يقدر أن يؤول التحليل إلى تعقيد المنوال إلى حدود ينتفي منها ما يقتضيه من اقتصاد وقابلية لإعادة إنتاجه. وهو ما سنجوس في بعض إشكالاته في المحور التالي.

2 - إشكالية تحديد الجنس في منظوره الأدبي:

لنشر بدءاً إلى أن أهم ما يواجه المقبل على التجنيس الأدبي من قضايا شائكة يرتد إلى خصوصية هذا الضرب من الإنتاج الإنساني. ففي فصل عنوانه «تجربة رتشاردس»[11]، قدر صاحب أن هذا الإنتاج يستدعي النظر فيه لا باعتباره مكوناً طبيعياً لازماً لذاته أو مستمداً مشروعيته من وجوده أصلاً كما لو كان حصاة أو شجرة منعزلة، ولكن من جهة أنه حصيلة عمليات تبادل رمزي يتجلى في ثلاثة مظاهر متكاملة: فهو من ناحية يتضمن مظهراً شاعرياً poïétique من حيث إنه وليد مجموعة من استراتيجيات الإنتاج والصناعة،

ويمثل من ناحية أخرى مظهراً جمالياً يتلقى ويذاع من قبل جمهور النقاد والقراء ويعاد إنتاجه بصفته تلك، ويقوم من ناحية ثالثة على مظهر مادي محايد يكمن في إمكان ملاحظة آثار حضوره فنمسك به ونتصفحه ونضعه في الرفوف، إضافة إلى أنه يقتنى ويقرأ. وفي المحصول يتعذر تحديده نهائياً من حيث استراتيجية كتابته وما يسند إليه من تأويل ومن حيث شكله وكيفيات تداوله. فهذه المظاهر لا تكف عن التحول في بنيتها الداخلية ونظم تشكلها وفي علاقات بعض الآثار ببعض. على أننا مدعوون لوضوح الرؤية أن نراعي عند تناول موضوع التجنيس الأدبي ثلاثة عوامل رئيسية: ما قصده المؤلف، وما تعرّفه القارئ واعترف به وأسنده إليه من قيم أجناسية وأخيراً الخصوصيات الشكلية التوليدية التي يمكن رصدها في الأثر الأدبي، وليس من الضروري أن تنعقد بين بعض هذه العوامل الثلاثة وبعض علاقات منظمة.

ففيما يخص دور المؤلف في بلورة الجنس الأدبي نكتفي بإبداء ملاحظات ثلاث:

أولاً: إن المؤلف عادة ما ينتج إبداعه، وينطبق ذلك على الإنتاج الأدبي القديم بوجه خاص، في إطار مؤسسة تحددت معالمها مسبقاً. وبناء على سنن متواضع عليه، ويترتب على انخراطه في هذه الأعراف وقبولها الوعي بأنه محكوم بتقاليد لا يسعه الخروج عليها. وما قد يصدر عنه من إنتاج لا ينتظم في هذا السنن ولا يستجيب لما تحدد قبلياً ولأفق الانتظار المرسوم بغير إرادته. لا يعتد به ويقصى من حظيرة الأدب أو يفهم على نحو مخالف لنوايا صاحبه، ولا تندر، في تاريخ الأدب، المواجهات بين منتجي الأدب ونقاد يحلّون هذا الإنتاج في غير ما يفترض أن أصحابه قصدوا الإنشاء في إطاره من جنس، أو بين منتصرين لما يعد نموذجاً من الابداع في جنس معين ومنتصرين لغير هذا النموذج. وكثيراً ما يؤول ذلك إلى تجريد حجج من المنقول أو الحادث للاستدلال بها على هذا الموقف أو ذاك مما يسهم في إثراء عملية الوصف لما يعد

متمحضاً لجنس معين. وهكذا تتحدد الأغراض الشعرية من فخر ومدح ورثاء وفق أحكام خارجية ومقولات تضبط ما يسوغ قوله وما لا يسوغ أو يؤثر تجنبه عند التطرق إلى غرض معين، دون أن يغيب دور المبدعين في هذا المجال في تنكّب لنماذج الإبداع المستهلكة والعدول بها إلى مسالك مستجدة تعبر عن توجهات ذاتية وتشبع نزعات أصحابها الفنية ورؤاهم المخصوصة.

ثانياً: قبل أن يكون المؤلف عون إنتاج للأدب فهو قارئ لما يكتب ولما ينتج. ولا يخلو أمره من الانتظام في أحد البابين، إما أنه منخرط في الجنس الذي هو فيه بسبيل، ويجر ذلك إلى دعمه وتثبت قواعده وما يعد منه خصائص مميزة ؛ وإما أن يعدل به عن مساره المألوف ويجريه في مسالك معدول بها عما يعد منه تقليدياً محدداً لنوعه. وفي كلتا الحالتين لا يتحدد منتج الأدب بوضع الموروث منه وسلطته عليه بقدر ما يتحدد بنظرته إليه وكيفية تعامله معه عن وعي وإرادة. ومع ذلك فمن المفارقات التي يتفق حصولها أن الأديب قد تكون له النية في استعادة نموذج من إبداع سابق لم يعد له حضور في عصره، إلا أن ضغوط هذا العصر التوليدية ونماذج الكتابة السائدة والمختزنة في ذهنه قد تحمله إلى ابتداع نوع آخر يكون مزيجاً من النموذج المستهدفة استعادته، ومن أشكال الكتابة السائدة في عصره، وعلى هذا النحو يفلت إبداعه من قيده ويفضي به إلى إنتاج ضرب جديد من الأدب لم يقصده، ولا نستبعد أن تكون كتابة عيسى بن هشام للمويلحي مثالاً مجسداً هذا الوضع.

ثالثاً: نخلص إلى ما نعده أهم دور يمكن أن ينهض به الأديب في رسم حدود النوع وتحديد آفاقه أو تحريف مسار أنواع سائدة وتلوينها بقيم أجناسية أخرى ؛ ويكمن أساساً في إعلان منتج الأدب الجنس الذي قصد الإبداع في إطاره ورغبته في كيفية تلقيه، ولنا فيما أفاد به الجاحظ في بعض مواطن «البيان والتبيين» من أن نوع الكلام يتحدد فيما يتحدد به بقصد المبدع ما يعبر عن هذه الظاهرة. ولا يفترض ذلك استجابة القارئ التلقائية لما يرسمه المؤلف

من حدود ويضبطه من أفق تلقيه، ذلك أن كلاماً قد يستهدف منه صاحبه الإضحاك ولا يلقى استجابة من هذا القبيل، وربما أثار ردوداً مناقضة للمتوقع، ويتفق أن يحصل العكس فيرسل خطاب لا يستهدف إثارة الضحك ومع ذلك يثيره(12).

لكن ما يجدر تأكيده أن للنية والقصد دوراً يكثر أو يقل في تحديد النوع وطريقة تلقينا له، وللاستدلال على ذلك بمثال واضح أن أندري بريتون اقتطع أجزاء من مقالات صحافية وإشهارية وغيرها من وثائق منتجة في الفضاء الثقافي وأدرجها في أحد دواوين شعره مقدماً إياها باعتبارها شعراً وداعياً القارئ إلى التعامل معها وفق هذا التصور. ويستبعد ألا يراعي هذا القصد ويحمل على أنه يعبر عن توجه جديد في الكتابة فتتقبل تلك المقتطعات من الوثائق باعتبارها صادرة عن نيّة في إكسابها مسحة أجناسية مخصوصة أو إحلالها في إطار صنف معين بصرف النظر عن موقف القارئ منها ومدى استعداده لتقبلها بهذه الصفة وتحليلها استناداً إلى هذا المنظور أو رفضه لذلك وعدم الاعتداد به مسلكاً جديداً في الإبداع الشعري. واحتكاماً إلى هذا المعطى أمكن للأديب أن يثبت على غلاف أثره كلمة شعر أو قصة أو رواية أو أقصوصة أو ما جرى مجرى ذلك ؛ مما يبين ما لقصد صاحب الأثر من أهمية في كيفية تلقيه، وقد يفضي الأمر متى دعمته المؤسسة الأدبية أو الثقافية، إلى تطوير الجنس الأدبي، وربما إلى انتحائه مساراً جديداً، وإلا فمن المحتمل أن يثير قضايا ويكون محل جدل، ولا أدل على ذلك مما أثارته الرواية الجديدة عند الغربيين وحتى عند العرب من نقاش متحمس وردود أفعال في بعض الأحيان متشنجة لرفض بعضهم توجهها الفني التحديثي، إلى حد اعتبار بعضهم إياها غير جديرة بتسمية رواية.

وفيما يخص الباب الثاني فإنه لا يخفى ما للتنظير النقدي من دور حاسم في بلورة حدود الجنس الأدبي، إذ يعد القارئ، وتخصيصاً الناقد، طرفاً فاعلاً

في إرساء بنية النوع وزرع أفق انتظار، ولا شك في أن صيغ حضوره ووجوه تدخله تختلف من عنصر إلى آخر ومن مجتمع إلى غيره، فقد كانت عملية القراءة قديماً محكومة أكثر بتوجه تقعيدي ونزعة إلى ضبط الأسس وإملاء فن القول الأدبي في جنس معين من استجابتها للتوصيف الموضوعي المجرد. وما كان يجري من مناقشات ينتظم في باب ما ينبغي على المبدع إنتاجه ليحظى بالقبول وينخرط في النوع المحدد لا وصف ما هو قائم بالفعل وضبط خصائصه وما به يتميز، ونعلم جميعاً ما للتقليد ومحاكاة أعمال السابقين، في الأدبيات النقدية والفلسفية الإغريقية[13]، وعند العرب القدماء، من قيمة بالقياس إلى الإبداع الفردي وإفساح المجال للسليقة وللإبداع العفوي المتحرر من مقتضيات الجنس وشروطه. فالناقد يستند في تعامله مع الأدب إلى مقومات مسبقة وقيم أدبية قبلية يفترض أنها ضبطت نهائياً من قبل الأسبقين، وحتى ما يحصل في بعض مراحل الأدب القديم من نقاشات بين اتجاهات إبداعية تجديدية وأخرى اتباعية محافظة، فذلك لا يؤول إلى إحداث ثورات في الخطاب الأدبي أو تغيرات في نظمه الشكلية وبناه الفنية العميقة، بقدر ما يتعلق بجوانب شكلية في أساسها تخص كيفيات التعبير وأغراضه وسجلاته في مستويات لا تمس البنية العميقة للإبداع[14].

ولئن شهدت الفترات اللاحقة[15] تطورات في مستوى التعامل مع الظاهرة الإبداعية والتنظير لأجناسها، فالانعطاف الحقيقي في هذا الأمر حصل في العصر الحديث، وتحديداً ابتداء من القرن التاسع عشر إذ أخذ الأدب ينحو سبيل التحرر من الموروث والتحلل من نماذج التعبير والأجناس التقليدية تدريجياً وينحو بخطى حثية وجهة سن أبواب مستحدثة في الإبداع دون حدود تقريباً، ودون أن يعني ذلك اختفاء هذه النماذج التعبيرية التقليدية كلية. وقد تكون أبرز مظاهر الإبداع التخلي عن الفواصل المتواضع عليها والمفروضة قسراً على أجناس الأدب، والمزج بينها بطرق وعلى أنحاء مختلفة فإذا الأجناس تتشابك مولدة أجناساً هجينة آخذة بحكمها هذا بأسباب من

هذا الجنس، وبأسباب من ذاك إضافة إلى ابتكار نظم من الكتابة من أظهرها تضمين مقالات وخطب ويوميات والإقبال على أنواع أخرى منها لم تعهدها تقاليدها السابقة وكانت نتيجة انتشار وسائل الإعلام على نطاق واسع وما يسرته من سبل الكتابة والاطلاع عليها، ومن هذه الأنواع المسلسلات الروائية والروايات البوليسية وقصص الجوسسة، والروايات المصورة.

واستتبع ذلك تسليط نظرة جديدة على العمل الأدبي ترفض تسليط نظم مسبقة والاحتكام إلى أجهزة موضوعة قبلياً واستبدال ذلك، تدريجياً، بمنوالات وصفية و«تاريخانية». وبموجب ذلك لم يعد المنظّر يقترح نماذج قبلية ويسن مبادئ متعالية تقنن كيفية إنتاجها وقواعد كتابتها، وغدا همه منصباً على تسجيل الأعمال في تتابعها الزمني وأطوارها المتعاقبة وعلى تفحص ما يقرأ ووصفه بتجرد وموضوعية. وانتظم ذلك في استراتيجية في القراءة تقوم على إعادة بناء الضغوط الشكلية المؤسسية لأفق انتظار القارئ والخاضعة للمشاريع الإنتاجية الرائجة في العصر المعني حتى تتحدد دلالة العمل بالنسبة إليه، ويتمكن قارئ اليوم من فهمها وتأويلها على نحو يأمن القدر الأوفى من التحريف، فجنس فرعي لا يتحدد فحسب بمدى استجابته للمقتضيات المفروضة والمسلطة من قبل السابقين بقدر ما يتحدد بما يبنيه مما نسمه بعوالم ممكنة وما يتضمنه من رؤى ونظرة إلى الواقع وإلى الوجود وما يحمله من قيم قد لا تنسجم مع القيم السائدة، وتقف منها موقف الرفض أو تنخرط معها في عملية تفاوض. وهكذا يتحدد أفق القراءة على أنحاء أخرى أبداً متجددة مما يقتضي من الدارس إقامة مسافة بالنسبة إلى ما هو بصدد درسه وتعديل نظرته الراهنة لتواطئه. والحال أن هذه المهمة لا تكون أبداً مجردة وتظل الروابط بعصر الكتابة التنظيرية حاضرة لا محالة: ولاستعارة التعبير الهرمنتيكي لغادامير نقول إن تأويل الأعمال السابقة وتحليل أبعادها التوليدية لا يتحقق إلا بدمج أفقين أو لنقل حقلين مولدين génériues، الحقل الذي أتاح للعمل الظهور والحقل الناهض بمهمة التحليل.

وفيما يخص الباب الثالث، فالملاحظ أن المحلل الممتلك منظومة من المقاييس لتصنيف مختلف السمات للأجناس التي يدرسها عادة ما تكون له محددات أجناسية ذات «قيمة عامة» من قبيل التراجيديا أو المقامة، وأخرى «ذات قيمة مخصوصة» محددة بأنواع متفرعة من الجنس وترتد إلى تصنيفات تعترف بأنها ثقافة معينة وتدرجها من ذلك الجنس الحاضن. فعندما نشير إلى التراجيديا أو إلى المقامة فما يتبادر إلى الذهن تلقائياً التراجيديا الإغريقية والمقامة في الموروث العربي وتحديداً عند الهمذاني. أما ما وسم بتراجيديا سينيك وتراجيديا عصر النهضة والتراجيديا الإبليزيباتية والتراجيديا الكلاسيكية، عند الغربيين، والمقامة في عصر النهضة عند العرب، فتعد في هذا المنظور متفرعة منها. وينبغي في هذا الإطار الفصل بين الاعتراف أو التأكيد الصادر عن المؤلف أو النقاد في الفترات المعنية بأن ما عرض ينتمي إلى التراجيديا أو إلى المقامة والسمات الداخلية المميزة والمستحضرة لتبرير هذه العلاقة ففي الحالة الأولى نحن إزاء محددات «ذات قيمة مخصوصة» من جهة تعلق تلك الآثار بوعي أجناسي معين وبيئة ثقافية مخصوصة قد لا تقرهما المعطيات التجريبية ولا تثبت منهما سوى صلات واهية بما يدعي الانتساب إليه من جنس أدبي. ونحن، في الحالة الثانية، إزاء قيم عامة قابلة للاستدلال بها عليها وذات علاقة «قانونية» بالصنف المدرجة فيه، والحال أن إثبات هذه الصلات لا يبدد المعضلة المتمثلة في مدى إمكان الوقوف على سمات قارة تشد جميع الآثار المفترض أنها فرعية والمختلفة زماناً ومكاناً لجنس خاص، وجديرة بأن تكون مقياساً ثابتاً يمكن الاحتكام إليه باطمئنان وتوثيقه. وتجاوز الحكم بأن ما يعقد من صلات بنيوية أو غيرها بين كلا الطرفين لا يتعدى أمره الحدس بالانتظام في «تفسير عائلي» واحد لهشاشة هذه الصلات وتعددها وعدم استقرارها. فهل يتسنى التعريف بما يحدد الجنس التراجيدي أو المقامة بطريقة لا لبس فيها ليكون عماداً يرتكز عليه للحكم بانتساب هذا الأثر أو ذاك إلى جنس معين بما لا يدع مجالاً للطعن فيه؟

وتمثل الإجابة عن هذا السؤال بالسعي إلى استنباط منوال للمحددات العامة الكفيلة متى ضبطت بوصل بعض الآثار ببعض بخيط رابط يكفل رصفها في صنف جامع مدار البحث والمهمة الأساسية المنوطة بالناقد. فهو مدعو في مرحلة لاحقة لعملية رصد لآثار يصادر على حملها طاقة مولدة جامعة تؤهلها للانتظام في جنس واحد، إلى إقامة روابط بينها مع الاحتفاظ بمسافة هي تلك الراجعة إلى وضعه التاريخي ورؤيته الذاتية الخاصة، بالنظر إلى أنهما عاملان محايثان لعملية الدرس لا إمكان للتحرر نهائياً منهما مهما توفر الحرص على التجرد وتسليط نظرة موضوعية محايدة لمادة الدرس. ولتأدية الدارس مهمته على النحو المطلوب احتاج إلى منظومة من المعايير تسمح له باستخلاص مختلف السمات المائزة المحددة لمختلف الأجناس الفرعية وترتيبها وفق نظام يراعي تعقد الظاهرة الأدبية وتكونها من نسيج من المستويات المتشابكة.

ويبدو طبيعياً أن يختار في المقام الأول الأبعاد الثلاثة التي حددها موريس للأنظمة الرمزية باعتبارها مقاييس أولية وهي الأبعاد التركيبية والسيمنطيقية والبراجماتية، أساساً لعمله، دون أن يغيب عنه أن تطبيقها على النص الأدبي يثير قضايا دقيقة ومعقدة. فمن الوجهة التركيبية يتحدد الأثر الأدبي بعلامات خارجية تخص الجمل المكونة له وما تتميز به من خصائص تركيبية وصيغ تعبيرية وسجلات قول بقدر ما تهم ما يتجاوز الجملة من نظم بناء وتقسيم إلى وحدات مقطعية وفصول مما يكسبه نظاماً شكلياً وإيقاعياً مخصوصاً. وفي المستوى «السيمنطيقي» فإنه من المفيد تمييز «سيمنطيقية موضوعية» من «سيمنطيقية ذاتية». ترتد الأولى إلى كيفية تنظيم العالم الممكن وإلى مختلف الأوضاع والأحوال التي عليها يحيل. فالنص يخلق عالماً موازياً للعالم الواقعي ويصوغ واقعاً آخر مغايراً له وإن كانت مكوناته مستمدة منه. وينتهي الأمر إلى ما يصطلح على تسميته «التركيب المورفولوجي» للرواية من حيث بناء الشخصيات والأفعال وموضوعات الطلبة وأوضاع الفعل وسياقاته وتوزيع الحوار والسرد. فيما تختص «السيمنطيقية الذاتية» بأوضاع الشخصيات

الذاتية وأحوالها النفسية المسؤولة عن تشكيل بيئة جمالية وإضفاء شحنة إشجائية على العالم المخيّل تولد عند القارئ مشاعر وتثير انفعالات من قبيل الشعور بالخوف والشفقة (التراجيديا)، أو بالتعجب والالتذاذ الفني (روايات المغامرات)، أو الاستملاح والترويح عن النفس (النوادر أو المقامة)، يضاف إلى هذا ما يتفق أن يحمله الأثر من قيم ذاتية أو جماعية يعبر عنها مباشرة على لسان أعوان مضمنين في الرواية أو بطريقة غير مباشرة تتكفل وسائط بالإيحاء بها، ومنها طريقة العرض وتقديم الوقائع وأقوال الشخصيات وأفعالها التي قد تأخذ مسالك انحرافية متعددة.

أما المستوى البراجماتي فيتجلى في مظهرين رئيسيين هما: المناسبات والاستراتيجيات العامة. ويقصد بالمناسبات الأوضاع الخاصة الحافة بالإنتاج الأدبي، إذ تتوفر في بعض الحضارات، ومنها بوجه خاص تلك الموسومة بالشفوية، ظروف محددة قبلياً موسومة عادة بطابعها الاحتفالي وبإيقاعها الزمني الدائري العائد، بصفته هذه على نفسه، عودة الفصول ومواسم الفلاحة والأعياد الاجتماعية والدينية التي تقام في فترات معينة من كل سنة، وعادة ما تميز أجناس القول الأدبي الذي يجري في سياقها مسبوكة في قوالب وأطر جاهزة وتتعرف بطريقة شبه آلية مما يجعلها غير مهيأة لتحولات عن مجراها مهمة أو تطورات مشهودة.

وتمثل الاستراتيجيات الكلية العامة مجموعة غير متجانسة تبرز في صلبها بعض المقولات الأساسية من قبيل التقابل بين الشفوي والمكتوب، كما يختص بأوضاع الخطاب من قبيل التمثيل/ السرد، والواقعي/ المتخيل. وبالتزام هذه الوجهة أو تلك تتغير الخصائص والبنى، وفي الآن ذاته، نستشف طبيعة العلاقة المنتظمة بين منتج الأدب ومتلقيه، مما يقيم الدليل على أن الاستراتيجية محكومة بنوع هذه العلاقة المنتظمة أي، في نهاية المطاف، بالطريقة التي يقدر الأول أنها الأدعى إلى تحقيق المشروع وبلوغ الغاية في التعامل مع الثاني.

ورغم ما يوفره هذا التوجه في مقاربة الأجناس من مداخل متكاملة تثير انطباعاً بقدرتها على محاصرة موضوع الدراسة، فلسنا نقف في الأعمال التطبيقية المنجزة ما يمكن الاعتداد به ويقيم الدليل على بلوغه حداً من القدرة الإجرائية بحيث يشارف اكتساب صفتي الجمع والمنع في ضبط حدود الأجناس وأطرها. ولا أدل على ذلك من أن أكثر الأعمال سعياً إلى تشخيص حد التراجيديا ورصد إطارها الأجناسي، ونقصد عمل شرير الموصول بالتراجيديا[16] لم يكن حظه من النجاح في ضبط مدونة répertoire واستخلاص سمات ذات طاقة توليدية مستوفية شروط التحديد الدقيق للجنس وقادر على استيعاب ما أنجز وما يحتمل إنجازه وقابل للانتظام في هذا الجنس بشكل لا يقبل الطعن فيه، إذ لم يخرج في جملته من الأمور التقريبية والأحكام الانطباعية الحدسية، فكلما عزل سمة مميزة للجنس وجد نفسه منقاداً إلى تعيين مجموعة من الآثار المختلفة. فبحسب تحديده الجنس التراجيدي باعتباره فعلاً مسرحياً يستهل بما يوحي بالانتشاء ويؤول في النهاية إلى فاجعة، أو أنه ينبني على إثارة الشعور بالخوف والشفقة، أو مقاربته من جهة أنه يقوم في أساسه على رؤية إلى العالم مخصوصة على منوال ما يراه نيتشه أو كيجدارد أو لوكاتش أو قلدمان، أو تعريفه بأنه ينبني على وضع في أساسه متدهور ويزداد تدهوراً باطراد حتى لا إمكان لإصلاحه، فهو يقلص حجم الأصناف المنتظمة في خانة التراجيدي إلى حد حصره في نماذج محدودة جداً أو التوسع فيه إلى حد إدراج عدد من الآثار إليه يكاد لا يحصى.

ويتعقد الأمر عندما ننعطف إلى المقاربة بين أنواع فرعية منتمية إلى بيئات ثقافية مختلفة، من قبيل المقارنة بين المقاومة وما يعرف برواية «بيكارسك» التي انتشرت في أوروبا وتخصيصاً في أسبانيا في القرون الوسطى، إذ لا نعدم صلات بين كلا الشكلين وإن كانت واهية، مما يثير التساؤل عن مدى إمكان الجمع بينهما. ويؤول الأمر، في حال الأخذ به، إلى التوسع في مفهوم الجنس إلى حد يضحى معه بمثابة الثوب الخلق الذي يتسع لاحتواء آثار لا تجمع بينها

سوى صلات واهية جداً[17]. وفي المحصول نتبين أن المقاييس التركيبية والسيمنطيقية والبراجماتية من المرونة والهشاشة بحيث تفقد الفعالية المطلوبة والقدرة على التشريح والكشف، وبالاستتباع، مشروعيتها الكاملة.

ورغم ما يحف بقضية تصنيف الأعمال في قائمات أجناسية من إشكالات لا تبطل شرعية التساؤل عما إذا أمكن الوقوف على أجناس كبرى ذات خصوصيات عامة كونية ترتد إلى ما يعرف عند جينت بـ «أجناس جامعة» mégaganre تحدس وجودها تجريبياً وإن عز، حسب ما وقفنا عليه من توجهات في عمليات التصنيف للآثار. الاهتداء إلى منهجية علمية قادرة على محاصرة خصائصها الأجناسية ووضعها في قائمات منضبطة الحدود. فنحن نعرف أن القرن التاسع عشر أورثنا تحديداً ثلاثياً حظي بقبول وانتشار واسعي النطاق، وهو: «الملحمة» و«الشعر الغنائي»، و«الدراما». والحال أننا متى تفحصنا هذا التقسيم تبينا أنه يرتكز على مقاييس مختلفة إلى حد كبير. فالدراما تستند إلى مقياس براجماتي (عرض أو تمثيل/سرد) في مقابل الملحمة والشعر الغنائي، فيما يتحدد هذا الشكل من التعبير بمقابلته بالنثر وكذلك بمضامينه المرجعة قيماً وأحوالاً ذاتية لا تدخل في باب الشكل المتحدد معياراً لتمييز الملحمي من الدرامي. ويمكن الانتهاء إلى القول بأن لهذه الأشكال «قيمة مخصوصة» من جهة أن المبدع والقارئ والناقد يعترفون بوجودها ويقرون حدسياً بتمايزها، لكن ذلك لا يشفع لها ولا يبرر اعتبارها أصنافاً كبرى ذات «مقومات عامة» تفرض نفسها لإمكان الاستدلال عليها تجريبياً وبشكل قاطع. يضاف إلى هذا أن هذه الأجناس يختلف النظر إليها، بحسب العصور والنماذج السائدة وأفق انتظار القراء ومدى تشعب مناحي مقاربة الأدب. وهكذا فما لم يكن بعد أدباً، في بعض العصور، غدا، في عصور أخرى، يعد أدباً، وتستقيم المعادلة متى عكسنا طرفيها، ولا يفوتنا أن نشير، في هذا الصدد، إلى أن مفهوم الأدب حديث العهد نسبياً إذ لا يعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر.

وفي المحصول، فما يلاحظ أن المحاولات النظرية للتصنيف الأجناسي وفق أسس واضحة وذات مصداقية تؤهلها لقابلية إعادة الإنتاج تبدو من التنوع وتداخل المقاييس من جهة جمعها بين الوظيفي والسيمنطيقي والشكلي والديني والثقافي بحيث يتعذر الوقوف منها على ما يمكن أن نعتد به ونعتبر أنه يمثل مشروعاً يبشر بحل لهذه المعضلة.

3 - نظرية قودمان ومدى قدرتها على إسعافنا بحل لمعضلة الجنس الأدبي:

لنا أن نتساءل، بعد أن استقام عندنا تعذر الوقوف على منوال صارم يمكننا، متى طبقناه، من ضبط حدود الجنس الأدبي، عما إذا استوجب ذلك تجاور البحث في الجنس الأدبي مجاراة لموقف عدد من المختصين الذين انتهوا إلى القول بعدم إمكان الوقوف على أجناس متميزة بحدود صارمة، ولا حتى على ما يميز الخطاب الأدبي من غيره من الخطابات الجارية في الساحة الثقافية مما يستدعي العدول عن مواصلة الخوض في هذا الموضوع واعتباره باطلاً؟[18]. ورغم الإقرار بعدم إمكان الوقوف على إجابات حاسمة ونهائية لقضية التجنيس الأدبي، فلعل مقارنتها في ضوء نظرية قودمان المتصلة بالفن والمطروحة في كتابه الموسوم بـ «قواعد الفن»[19] تمدنا بأسباب للاقتراب من الحلول الأوفر حظاً بمقتضيات البحث العلمي لخاصيتها الاستكشافية الفائقة.

تتأسس هذه النظرية على مفهوم «التمثلة» exemplification الذي يواطئ مفهوم العلامة الأيقونية كما عُرف في الدرس السيميائي[20]. لكن الفرق أن التمثلة عند قودمان لا تتحدد من جهة مشاكلة خصائص من الممثل الأيقوني لخصائص من المرجع، ولكن من جهة انتماء خاصية ماثلة في الشيء المرجعي إلى قسم معين[21]. فخاصية ما متوفرة في شيء معين تربط ذلك الشيء بأسماء أخرى، تشترك معه في امتلاكها الخاصية نفسها، ويكون ما إليه تنتمي وتقوم منه مقام «التمثلة» معيداً لها انسجاماً مع مصادرته أن «(أ) إن كانت تمثلة لـ (ب)، فإن (ب) يعيِّن (أ)» si x exemplifie y، alors y .dénote

ولتجسيد ذلك نسوق الأمثلة التالية: إن كان قنديلي تمثله للون الأخضر، فالأخضر يعيّن لون قنديلي، فإن كان تمثله لما ليس له ذراع فما ليس له ذراع يعين شكل قنديلي، والنتيجة أن الشيء الواحد ينتمي إلى أقسام متعددة، فقنديلي ينتمي إلى قسم القناديل، وإلى قسم الأشكال المعدومة الذراع، وإلى قسم ما له لون أخضر وقس على ذلك سائر الأشياء الطبيعية والمصنوعة بفعل الإنسان المادي وغيره من إنتاجه الثقافي بالمفهوم الواسع للكلمة.

ويحرص الباحث على التنبيه إلى أن الفرق بين القيمة التصريحية والتمثلة لا يعود إلى طبيعة العلامات وإنما إلى وظائفها موضحاً أن الحركة الواحدة المستعملة عند رئيس فرقة تمثيلية وعند إسناد رياضيات تكتسب قيمتين مختلفتين، هي عند الأول تصريحية تواضعية تؤدي وظيفة محددة فيما تحمل عند الثاني قيمة مثال، «ويمكن أن نتخيل النتائج بتأويل الأول بلغة الثاني رغم تماثل الحركتين» (ص 95)، وكلمة «صه» تحمل دلالة تصريحية تفيد بطلب السكوت لكنها من ناحية أخرى تمثلة للكلمات القصيرة المكونة من مقطع، وللكلمات العربية، وللكلمات القصيرة المفخمة منها. ولهذا التحديد نتائج مهمة من جهة أنه يتيح إطلاق الأسلوب، تعميماً، من قيد الأحكام النفسية العامة والإيديولوجية والقيمية الفنية ومحاولات حصره في رسوم بيانية كثيراً ما تتسم بالاعتباطية، ويدخله في حيز الوضعي القابل للانتظام في أقسام بحسب وجهة النظر والغاية المقصودة.

وكما ميز الباحث بين القيمة التصريحية و«التمثلة» عمد إلى التمييز بين «التمثلة» و«الدلالة الحافة» مقرراً أن هذه الدلالة معلّقة بالدلالة التصريحية. ولتوضيح ذلك يسوق مثالاً ملخصه إمكان جهلي ما تحمل كلمة مرسومة من نوع الكتابة بالرسوم ideéoframme من دلالة تصريحية، ومع ذلك أعتبرها «تمثلة» للكتابة التصريحية الصينية، ولا يصح، فيما يؤكد، عد ذلك من قبيل الدلالة الحافة. والنتيجة أن كل «تمثلة» ليست بالضرورة دلالة حافة وأن هذه

ليست إلا حالة خاصة. فلمفهوم «التمثلة» في تقديره فعالية وقدرة على الكشف والإضاءة تسمح بدراسة الجنس من أوجه متعددة يستصفي منها تلك المتصلة بالدال في صورته الصوتية المنطوقة وفي شكله المادي المرسوم، وكذلك في وظائفه ودلالاته.

فالحوار الدرامي ممثله للتفاعل القولي، ونقف له على عدة صياغات ونماذج «ممثلة» في المسرح وفي الرواية وفي الحكاية والأقصوصة وفي النصوص الدينية وفي أجناس أخرى من الخطاب الجارية في الفضاء الاجتماعي، وقس على ذلك الوصف والسرد والصورة وأنواعاً أخرى من الخطاب، فالأنواع تخترق الأجناس ولا تختص بأي منها، لكن خاصة جنس تكمن في هيمنة بعض أنواع التمثلة فيه وطرق مخصوصة في صياغتها وتشكيلها في الآثار المنتجة في إطاره. فنسب حضورها إضافة إلى هيئاتها ووجوه توظيفها وكيفيات إدراجها في الأثر هي التي تحدد، في نهاية المطاف، جنسه. وهكذا نلاحظ، على سبيل المثال، أن كمية الحوار في بعض الآثار وكثافة حضوره بالنسبة إلى أنواع أخرى من الخطاب، وانتظامه فيها بطريقة توحي بأوفى مقادير المحاكاة للتفاعل القولي الجاري في الفضاء الاجتماعي هي التي تحدد الجنس الدرامي وتميزه من سائر أجناس الأدب، فيما ينزع الجنس الروائي إلى تمثله أظهر للسرد وللوصف.

وقياساً على ذلك نلاحظ اختصاص أجناس فرعية ضمن الجنس الخاص بنسب أوفر من بعض أنواع التمثلة. من ذلك نزوع المأساوي إلى تمثلة البحث عن المطلق بطريقة مشروعة على نحو من الأنحاء والعجز عن بلوغه، يصور وعلى أنحاء مختلفة تتراوح، بين عتبة عليا تجسدها المأساة الإغريقية، وتتمثل في الإصرار المنقطع النظير على تحقيق الطلبة والتحدي البالغ حداً أقصى للعراقيل الغائمة حائلاً دون ذلك، وعتبة دنيا حاصلها تفتت هذا المطلق في أشياء العالم العادية والأفعال اليومية التافهة إلى حد استبداد شعور بالضياع فيها واستحالة

إيجاد مخرج له، على نحو ما يطالعنا في المسرح الحديث الموسوم بالعيني، ولئن بدت ظلال هذا القسم حاضرة في الجنس الدرامي فمقدار تمثلته له يتراجع، والأهم أن الحل فيه لا يبدو متعذراً، وإن انتقلنا إلى الجنس الكوميدي وقعنا على «تمثلة» لأقسام أخرى من العمل دون إمكان القطع باستحالة الوقوف على ترجيع صدى بوجه أو آخر لما أحللناه في القسم المأساوي، على أن هذا الترجيع لا يتعدى حدوداً ضيقة ويبقى نسبياً. وقس على ذلك سائر أجناس الخطاب وتفرعاتها.

وفي المحصول بما يتحدد به حبس ليس تمثله قسم بمفرده أو تمحض خصائص فيه دون غيره، فهذه الخصائص تتراسل وما يحكمها هو مبدأ الاسترسال لا الانقطاع وهي قابلة للاجتماع في أثر أدبي واحد على غرار ما يطالعنا في «الكتاب» لأدونيس، لكن ما يسمح بإدراجه في هذا الصف أو ذاك إنما يكمن في غلبة «تمثلة» قسم على «تمثلة» أقسام أخرى إلى كيفية ظهوره وتقديم حضوره. ومع ذلك لا يبدو أن نظل محتارين في إدراج أثر ضمن صنف معين لتشابك مناخ تمثلته وتزاحم الأقسام التي تعيّنه وتداخلها[22].

وعلى هذا النحو من معالجة الآثار والتعامل معها ينفتح مجال الجنس على القادم منها ويمتد أفقه لمشارفة النموذجي: إن تعريف جنس قصيدة أو رواية وتحديد خصائصها الأجناسية «يفترضان تمحض مثال من الكفاءة قادر على توليد عدد لا يحد من الصفحات المطابقة لهذا النموذج بوجه آخر من وجوهه». وطرافة الأسلوب، ومنه الجنس، لا ترتد إلى اختصاص الفرد بهوية وانفراده بخصائص محددة له دون سائر الهويات، إنما تعود إلى خصوصية النموذج القابل للإنتاج في أمثلة وصور تكاد لا تحصى عداً «إن وصف فرادة معناه تكمن على نحو من الأنحاء في مباشرته بالإكثار منه». وهكذا فالبحث عن الخصائص الأجناسية لأثر يتأسس على تشخيص أنواع التمثلة التي يجريها الأثر وتؤهله للانتظام في أصناف مختلفة من الآثار والكتابات. ويكون الجنس،

بناء على ذلك، نقلاً وصهراً لنماذج متعالية من الكتابة وإعادة إنتاج لها انتهاء بها، في بعض الآثار، إلى تجلّيه في حدوده القصوى. وبالاحتكام إلى ذلك نستخلص أن المدح عند المتنبي لا يعدو أنه تمثلة لصور الممدوح كما تجلت في كتابات سابقة ومعاصرة له واستقصاء لإمكاناتها. فكل أثر من الآثار يستوعب عدة أساليب بصور مختلفة ومن وجهات متعددة تعدد هذه الآثار وتنوعها. فلا تعدو الكتابة أنها إعادة لكتابات سابقة وتكثيف لها وتغيير مستمر لمسارها، ومع ذلك فلا شيء يكتب نهائياً وتبدو كل كتابة له حاصلة للمرة الأولى وبلا نهاية. فالسمات الأجناسية ليست أبداً مختصة بذات الشيء إنما هي متعالية باطراد ونموذجية. فإذا الجنس من هذه الوجهة أجناس وأساليب وإذا الواحد يضم الكل والجمع يستقر في الواحد، ولا يصدق ذلك على الكتابة في عصر صدقه على الكتابة في عصرنا.

الخاتمة:

ما ننتهي إليه في خاتمة هذا الدرس هو أن دارس الأجناس في الوقت الراهن مدعو إلى التخلي عن نماذج في مقاربة الأجناس أظهرت حدودها والأخذ بمفاهيم إجرائية أكثر مرونة وأقدر على التعامل مع ضروب من الإبداع تتنكب المألوف وتلج عوالم لم ترتد سابقاً وعلى نحو من التصرف في القيم الأجناسية يتحدى جميع المقاييس والتصورات التقليدية وأجهزة التنظير القائمة على الانضباط ورسم فواصل للأنواع وتسييجها في حدود صارمة. وهو ما يلفت إليه ويركز عليه دومينيك راباتي إذ يقدر أنه بالنظر إلى ما آل إليه وضع الكتابة حديثاً من مزج بين الأجناس ومواطأة بعضها لبعض على نحو مثير ومنتج. فالدارس مدعو إلى إعادة التفكير في التصور التقليدي للأجناس والتعامل معها لا باعتبارها أنماطاً في الكتابة ثابتة، أو محددة بنظام هرمي جاهر، ولكن من وجهة أكثر مرونة وباعتبار المنتوجات الأدبية «حقولاً للتجريب وتجمعات صورية خطابية دائمة الحركة ومحكومة باستراتيجيات صورية

قائمة لا على التمايز والانتظام في حدود مسيجة ومنبطة نهائياً، ولكن على التبادل المتمثل في الأخذ والعطاء بشكل متصل «circulation» يستجيب لمبدأ «الاسترسال» continuum لا «التفاصل»[23] discontinu. فلا وجود لجنس نقي[24]. ولا يعدو الأمر أنه يخضع لنظم وعادات في الكتابة اتصلت على امتداد عصور حتى اكتسبت تلك المسحة الشرعية وغدا من غير المباح المساس بحدودها.

وللمزية المتوفرة في مفهوم التمثلة والمتمثلة في صفته «الكمونية» والابتعاد عن التجريد والإطلاق، أمكن اعتباره أحد أكثر الأدوات المنهجية فعالية ومضاء، إن لم يكن أمضاها وأقدرها على مساءلة الأجناس، علاوة على أن ما يتميز به من مرونة إجرائية يتيح فهماً أفضل للتجارب الإبداعية الحديثة، ومنه، تقبلاً – مشاركاً – في – عملية – الإنتاج.

على أن هذه النظرية رغم قيمتها الإجرائية الفعالة لا تسعفنا بمفاتيح اختيارية نستجلي بواسطتها أنواع النقل والتكثيف التي يجريها الكاتب ليؤلف منها مجرى جديداً تلتقي فيه وتصب تلك الروافد، دون أن تكون معادلة له، أو يكون مجرد حصيلة ونتيجة تراكمها وضم بعضها إلى بعض وفق صياغة حسابية جامعة، لكن هذا يجرنا إلى موضوع القيمة وهو موضوع في منتهى الأهمية والدقة.

هوامش وإحالات

(1) Croce، La poésie، Paris، P.U.F.، 1950. p: 172. 2

(2) وقد تعرض بشيء من الإسهاب كل من ولاك ووارن في كتابيهما المعروف والحامل عنوان «نظرية الأدب» R. Wellek et Warren، La théorie littreréraire، Paris، éd Du seuil، 1971، وجرار جينت (G Genette في كتابه intriduction a l'architexte، Paris، éd. Du Seul، 1979، وجان ماري شافير – J. M. Schaefer في كتابها Qu'est-ce qu un genre littéraire?، éd Du Seuil، 1989.

(3) خاصة في كتابه F. Rastier، Sémantique interprétative، Pais، P.U.F. 1987، وتحديداً في الفصل الأول منه.

(4) أو الوحدات الدلالية الصغرى.

(5) لكن توجد حلول ظرفية تكمن في وضع حد لهذه العملية المناظرة، من حيث شكلها، لما يعرف بـ «التدلال» أو بحسب ترجمة شكري محمد عياد «السمنطقة» sémiotisation والقائمة، في المنظور السيميائي عند بيرس، على التوالد المتصل «للمؤولات»، بالاكتفاء برصد معالم يتواضع على أنها الأجمع في التعريف بذلك المفهوم، والأقدر على الإيفاء بحده. وللتوسع فيما يثيره هذا الموضوع من إشكاليات يمكن النظر في كتاب رستيي المذكور ص 33 وما بعدها. وقد ألممنا بنتف من هذه الإشكاليات في كتابنا «النقد العربي ومدارس النقد الغربية الحديثة»، نشر كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي 1998م، ص 638 وما بعدها.

(6) وتوسم عند أيزر Iser بـ «المخزون المعرفي» répertoire وعند إمبرتو إيكو وغيره بـ «المعرفة عن العالم» أو «الموسوعة» encyclopédie/ savoir sur le monde. وتستغل هذه المعطيات على نطاق واسع في الدراسات العرفانية.

(7) للتوسع في هذا الموضوع يمكن النظر، ضمن دراسات عدة، في الكتابين التاليين:

- G. Kleiber، La sémantique du prototype، catéfories et sens lexical، P.U.F. 1999.
- P. Lerat، sémantique desriptive، Paris، Hachette، 1983. 8

(8) وقياساً على ذلك إن اعتبرنا أن نموذج التراجيديا، على سبيل المثال، يتجسد في التراجيديا الاغريقية، وسلمنا بأن الأعمال الموسومة بتراجيدية سينيك والتراجيديا الإيلزابيتية والتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية تراجيدية من جهة أنها أشكال تأخذ بمقادير غير هينة بأسباب هذا النموذج، فما الجامع بين هذا النموذج وما يوضع في الخانة نفسها ويوسم بـ «التراجيديا الحديثة» ومنه «مسرح العبث».

وقد أثرنا الموضوع نفسه في سياق تحديدنا جنس الوصف في الفصل الأول من كتابنا «الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم» منشورات مركز النشر الجامعي، تونس 2003 والحامل عنوان «التنظير للخطاب الوصفي» ص 28 وما بعدها. كذلك ص 5 من الكتاب نفسه. كذلك في كتابنا حول «المسرح الطلائعي في مصر»، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة، 1991، ص 26 وما بعدها، كذلك ص 48.

(9) Principe de complexification، والمقصود بذلك أن العلم يتطور في اتجاه مزيد من التعقيد بسبب من عملية التراكم المحايثة لهذا التطور وما يستتبعها من تعميق الرؤية والتوسع في إثارة الإشكاليات والنفاذ إلى دقائقها. وقد تعرّض إلى هذا الموضوع في مواطن عدة من كتابيه: La méthode – La nature de la nature، éd Du Seuil، 1999 وLa connaissance de la connaissance، eed Du Seuil، 1986.

(10) H. Putnam، Représentation et réalité، Paris، Gallimard، 1990.

(11) Molino، L'expérience d' I.A. Richards، Poétique، 1948، No 59، p: 347–367.

(12) ولئن ربط الجاحظ في مقدمة «البخلاء» بين الإبداع وصاحبه ربطاً وثيقاً جاعلاً أحدهما بسبب من الآخر، فإننا نتبين من خلال ذلك أنه اهتدى على نحو أو آخر، إلى ما يمكن أن ينتج عن المقاصد المرغوب في تأديتها وكيفية تلقيها من مفارقات ووجوه سوء تفاهم حين قال: «وأحاديث أخر ليس لها شهرة، ولو شهرت لما كان فيها دليل على أربابها ولا هي مقيدة أصحابها، وليس يتوفر أبداً حسنها إلا بأن يعرف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها، وبمعادنها، واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها، سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة. ولو أن رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جمين والهيثم مطهر وبمزبّد وابن أحمر (وهؤلاء معروفون بلطف مزاحهم) ثم كانت باردة، لجرت على أحسن ما يكون. لو ولّد نادرة حارة في نفسها، مليحة في معناها، ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النواء (وهما معروفان بثقل نكاتهما وبرودتها) وإلى بعض البغضاء، لعادت باردة، ولصارت فاترة. وكما لو أنك لو ولّدت كلاماً في الزهد، وموعظة الناس ثم قلت: هذا من كلام بكر بن عبدالله المزني ومؤرق العجلي ويزيد الرقاشي (وهؤلاء معروفون بالزهد) لتضاعف حسنه، ولا حدث له ذلك النسب نضارة ورفعة لم تكن له. ولو قلت: قالها أبو كعب الصوفي أو عبدالمؤمن أو أبو نواس أو حسين الخليع (وهؤلاء معروفون بمجونهم) لما كان لها إلا ما كان لها في نفسها، وبالحري أن تغلط في مقدارها، فتبخس من حقها» «البخلاء منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت 1993، ص ص 24–25.

(13) تعرّضت إلى هذا الموضوع كتب عدة منها:

M. Foucault، Les mots et les choses، Gallimard، 1966.

T Todorov، Théories du symbole، Seuil، 1977.

M. Charles، L'arbre et la source، Seuil، 1985.

ومن أهم ما جاء فيها أن التنظير للكتابة ينتظم في إطار الرؤية العام للكون عند القدماء من الإغريق. فالعالم لم يقوم عند هؤلاء مقام الكتاب والكتاب يستوي في منزلة العالم. فالكتابة تكون مثلها مثل سائر الأشياء الماثلة في العالم من رموز مستغلقة يستدعي توظيفها أو تأويلها معرفة بأسرارها ودراية بمقوماتها، ولا يتاح ذلك إلا للخاصة والراسخين في العلم. ولمّا كان المتقدمون منهم أقرب إلى الطبيعة وألصق بها وأعرف بمحاكاتها، نشطت الحركة القائمة على النظر في كلامهم لفك ألغازه وكشف المستور منه. وليس الشرح في حد ذاته بريئاً خالياً من الغمو بل هو يترسم مذهب الكتابات السابقة المعنية بالشرح في استعمال الألغاز والعلامات المستغلقة التي تستدعي بدرها شرحاً آخر فآخر. وهكذا يشتق الشرح من الشرح مثلما ينبثق الشيء من الشيء من رحم الشيء في عملية لولبية لا تنفك عن الحركة والدوران لاستحالة وضع حد لتماثل كائنات الكون. والحصيلة تكدس الشروح وتراكم بعضها على بعض. وعلى هذه الظاهرة يحيل القول المأثور في وصف آلية التفكير الغربي القديم هذا وسَنن إجرائه «غاية ما نقوم به إنما هو توليد الشروح من الشروح». (ميشال شارل: م.م. ص 74، 133–139). والشارح مدعو في مباشرته النص إلى التقيد بمبادئ قبلية وعدم العدول عنها والتحرك في فضاء مسيّج بما يطلق عليه «الجهاز العقائدي» Corps doctinal. وهو جماع التعاليم والمعتقدات الموروثة والمجسّدة للسلطة المعرفية القانونية الضامنة لانتقال المعرفة في صورتها النموذجية من جيل إلى جيل واتصال حلقاتها في مجرى التاريخ. هكذا لا يتحقق النص ولا ينتصب قائماً بذاته ما لم يشفع بجهاز معرفي يثبته ويكسبه بعده المرجعي المعترف به. فالعلاقة بين النص والشرح علاقة تكافل، أحدهما يشترط الآخر ويؤسسه، وإن كان النص أسبق وأبقى فلأنه الأصل والمرجع والسلطة العليا المشرّعة. «إن النظام السكولاستيكي في مظهره المؤسساتي يقوم على الإحالة على السلطة باعتبارها ضماناً له ومصدراً للمنع والإجازة». والتسميات المسندة إلى صاحب التأليف ترجع صدى هذا المعنى فـ auteur، auctoritas، authenticus، تكتسب دلالة مزدوجة جامعة بين الأصل والسلطة من الوجهة القانونية. ودوره يكمن أساساً في انتقال المعرفة في فضاء الموروث وتداولها في ظل ما سنّه السلف ووفق ما اختطوه. فهؤلاء اهتدوا إلى الحقيقة الثابتة والأزلية وإلى اللاحقين توكل مهمة العودة إليها واستجلائها تدريجياً. «فليست الغاية من دراسة هؤلاء معرفة ما كانوا يفكرون فيه وإنما الاقتراب من كنه الحقيقة شيئاً فشيئاً انتهاءً إلى كشف النقاب عنها (ميشال شارل: م. م. ص 135). وبذلك لا نخرج من هذه الدائرة المغلقة المحاكية أبداً لنفسها، فالواحد هو المتحكم في كل شيء، وهو المحور المنظم لمظاهر الوجود والمستقطب لتجلياته. الطبيعة واحدة والكون واحد والحقيقة واحدة قائمة بذاتها، أدركها الأقدمون نهائياً، وهي ماثلة في النص الأول فلا حاجة إلى تعديلها أو تجاوزها. وتستتبع هذه النظرة إلى النص الأول الإكثار من الاستشهاد وترصيع الكتابة بما جاء من كلام مأثور، مما يفضي إلى اختفاء خطاب الشرح في خضم هذه الأقوال المأخوذة من مصادر مختلفة، وإن أمكنه إثبات حضوره من خلالها ذلك أن «كتابة

السلطة تختص بميزة حاصلها أنها تسوّغ للشارح أن يبلغ من خلال الآخر ما يريد التعبير عنه» (نفسه ص 149).

ويتبوأ الشاعر القديم مرتبة عالية من حيث إنه مؤهل دون سائر الناس لمحاكاة الطبيعة وترجيع صوت القوى الكونية والعقل الكلي. ويستدل على مدى ما كان الشاعر القديم يحظى به من مكانة وتمجيد يشارفان حد التقديس ما درج القدماء على تلقينه تلاميذهم من أن «هوميروس ليس إنساناً لكنه إله». وغاية الإبداع والنموذج الأعلى والأكثر اكتمالاً للمحاكاة والسمو إلى مرتبة الطبيعة ومناظرتها ما أنشأه الأقدمون. وإلى المنشد تعود مهمة إذاعة أشعاره. ومما نفيده من خلال ما جاء على لسان سقراط في الحوار الذي جرى بينه وبين إيون Ion رواية هوميروس أن على من يطمح إلى الانتصال راوية ملازمة للشاعر وفهم أسرار شعره (ميشال شارل «بلاغة القراءة» Rhétoriqye de la lecture، Seuil، p. 75، كذلك مقال لبيين J. Pepin عنوانه: L herméneutiue ancienne، les mots et les idées، Poétique ص n° 23، pp. 291–300. وفي المحصلة فالمعرفة لا تخرج من الواحد المحاكي أبداً لذاته. ونلمس آثار هذه البنية الفكرية حتى في تحديد سلطة الوسائط ومستويات الإنتاج الأدبي «المنشد لا يتكلم إلا باسم شاعر واحد والشاعر لا يتلقى الإلهام إلا من لدن إلهة واحدة وإنتاجه ينتظم في إطار جنس واحد والشارح لا يفهم إلا لغة واحدة «بلاغة القراءة» ص 75. وليس من المتاح وحالة هذا الفكر على ما وصفنا من انبنائه على الإعادة والتكرار إنتاج معرفة جديدة، بل غاية ما يقدمه المحافظة على ما انتهى إليه وضمان اتصاله.

(14) فيما يخص الأسس النقدية التي كان ينهض عليها الإنتاجان النقدي والإبداعي العربيان القديمان نحيل على كتابنا «الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم: الشعر الجاهلي نموذجاً» مركز النشر الجامعي التونس، 2003م، ص 79 وما بعدها.

(15) ولا يفوتنا أن نذكر، في هذا الصدد، بما كان للطباعة من أثر مشهود في تطوير سنن التواصل وقلب معايير الكتابة، إذ لم تعد هذه مجرد أداة لنقل الإبداع لكنها اكتسبت بدورها بعداً دالاً ووسيطاً مؤهلاً لاحتلال نظام علامي يستحق بحكمه هذا تسليط الضوء عليه كسائر الأنظمة العلامية. وهكذا غدت الكتابة الأدبية منتحية مسالك مختلفة وجارية عبر وسائل متعددة مما كثّف الدلالات وعقّد سنن التواصل الأدبي تدريجياً ومواكبة لتطور تقنياتها، وبالحركة نفسها أتاح فرصاً أخرى للإبداع وسبلاً جديدة للدرس.

(16) J. Scherer، La dramaturgie en France، éd. Du Seuil، 1950.

(17) وهو ما أثرناه من قضايا في تحديد مفهوم الطليعة في مصر (ص 48–53) متسائلين عن القواسم المشتركة بين ما تسند إليه هذه التسمية من آثار، بل واضعين مشروعية التسمية في ذاتها موضع تساؤل لتعدد مظاهر الكتابات المنتظمة في هذه الخانة إلى حد يصعب معه الإقرار بوجود طليعة بكل اطمئنان، ولا أدل على ذلك من توفر مصطلحات عدة تصطنع بديلاً منها ولتسمية هذا التوجه الجديد في الكتابة منها «المسرح العبثي» و«المسرح التجريبي» و«الكوميديا السوداء»

و«مسرح اللامعقول» و«التراجيديا الحديثة» وما جرى مجرى ذلك. ومما جاء في سياق ذلك ما يلي: «ولا يسعنا إلا أن نؤكد نسبية صلاحية مصطلح ما في تسمية اتجاه أو التعريف بمذهب. ونذكر في هذا الصدد بموقف رسل براون المضمّن في كتابه الموسوم بـ «الدراميون البريطانيون المحدثون». فبعد أن يذكر عدداً من التسميات التي أطلقت على النزعات التجديدية يخلص إلى القول: «ليس ثمة قبعة (والمقصود بذلك التسميات) تناسب أكثر من رأس أو رأسين. وغالباً ما كانت القبعات تناسب الصحفيين والدارسين الذين ابتدعوها أكثر مما تناسب الكتابات المسرحية التي وسمت بها وسلّطت عليه». فما المصطلح «سوى تقريب وتسهيل لتعيين مجموعة من النزعات تشترك في بعض الخصائص». ومع ذلك فمهما يكن موقفنا منه واحترازنا في قبوله فليس بوسعنا الاستغناء عنه لما يتوفر فيه من مزايا ليس أقلها قيمة خاصيته الاستكشافية heuristique وقدرته على الإضاءة والتشريح وهو ما يلخصه مارتن اسلن بقوله: «المصطلح يفيد بوصفه وسيلة تتيح لنا أن نتتبع ونناقش خصائص أساسية معينة يبدو أنها مشتركة بين أعمال عدد من الدراميين» (المسرح الطلائعي في مصر ص 53).

(18) أثار كل من تودوروف وجرار جينت السؤال التالي: هل يمثل الأدب حاضنة كبرى تلتقي فيها وتصب تفرعات شفوية وكتابية والمذكرات واليوميات والرسائل؟ وانتهينا إلى القول بصعوبة وضع الفواصل بين الأدبي وما ليس بأدبي، وانتفاء اختصاص الأدب بميزات تفرده عن سائر أنواع الخطاب المنتشرة في الساحة الثقافية، فإن استبعد الدارس الشعري المتميز بقوالب موروثة وصيغ في الكتابة مخصوصة عز عليه تمييز ما هو أدبي مما ليس بأدبي فما من سمة أسلوبية أو تعبيرية أو موضوعاتية ينفرد بها ويصعب الوقوف عليها في أنواع أخرى من الخطاب لا تصنف عادة في عداد الأدب. ويزداد الأمر صعوبة متى تبينا أن الخطاب الأدبي كثيراً ما يدرج في صلبه خطابات أنتجت في سياق ثقافي أو سياسي لا أدبي بمفهومنا الحديث. فمفهوم الأدب يختلف باختلاف العصور، وما لم يكن يعد أدباً غدا منتظماً في هذه الخانة كالأخبار وأيام العرب والرسائل. وفي تقديرنا أن الموضوع انتقل من الحقل الأسلوبي إلى الحقل الفلسفي إذ غدا الاهتمام منصباً عند المختصين في هذا المجال على الحدود الفاصلة بين الواقعي والمخيل، بين القابل للوقوع تحت سلطة الحواس وما يبنيه الذهن من عوالم ممكنة وتجارب مفارقة لحدود الإمكان الوضعي. ولنا في بعض كتابات هلاري بوتنام ودوريت كوهن ونلسن قودمان وغيرهم شواهد بيّنة على ذلك.

(19) nelson Goodman، Langages de lصart، une approche de la théorie ds symboles، Présenté et Hachette de l'anglais par J. Morizot، Paris، Hachette، 1990

وما يخص ما سنقدمه من مفهوم للتمثلة exemplification نقف عليه بوجه نحيل بوجه خاص على فصل فرعي مفرد للتعريف بمفهوم «التمثلة» رأساً (ص ص 86-90)، وعلى فصول فرعية لاحقة له إلى حدود ص 132.

(20) خص هذا المفهوم في الدرس السيميائي المعني بالفنون المرئية ومنها المسرح والرسم والنحت بوجه خاص بدراسات عدة. والمقصود بالأيقون بإيجاز شديد المثال المصطنع للايحاء بالمرجع بطرق مخصوصة والقائم أساساً على رصد ما يعد في هذا المرجع مشكلاً للبنية المحددة لهويته. لذا فتحليل خصائص الأيقون يندرج ضمن الأدبيات المختصة بدراسة المعاني الحافة (أو المصاحبة) ومن هذه الدراسات نكتفي بالإحالة على اثنتين نقدر أنهما من أكثرها إحاطة بهذا المفهوم، واستيعاباً لما يثيره من قضايا:

- E. Panofskai Essais d'iconoogie، Gallimard، 1967.
- U. Eco، Pour une reformulation du concept de signe iconique، in، Communicatin، n° 29، 1972. 12

(21) من البيّن أن لهذه النظرية صلة وثيقة بما أجرته بعض التوجهات اللسانية والفلسفية الحديثة من محاولات تنظيرية للتفريق بين طرفي الزوج الدال المعروف بالتصريحي والحاف – dénot tion / connotation. حاصل هذا التوجه أن كل اسم يؤدي دلالة تصريحية ودلالات حافة مرتبطة بهذه الدلالة التصريحية. فكلمة «ذئب»، على سبيل المثال، تحيل على نوع من الحيوانات المتميزة بصفات عضوية وغيرها مخصوصة يؤلف جماعها قسماً يحمل في المنطق تسمية exension (وإن كان لهذا المصطلح مفاهيم أخرى في التحليل اللساني عالجت بعضها جوليا كريستيفا في دراسة لها موسومة بـ du sujet en linguistique والمنشورة في Langage، n. 1971، p. 108)، كما تثير دلالات حافة متصلة، على نحو أو آخر، بهذه الخصائص أو ببعضها كالشره أو الغدر... وتحيل عليها تسمية compréhension وقد طور فريج Grege هذا التحليل دقق استبعاته جاعلاً المصطلح الثاني الموسوم عنده بتسمية sinn دالاً على «المعنى المعطى أي الطريقة التي يجلو لك بها الشيء حضوره» «Le sens (sinn) est la maniéredont lصobjet dénoté se donne». أما المعنى التصريحي فلا يقصد به، كما قد يتبادر إلى الذهن، الشيء الواقعي، ذلك أن الكلمة يمكن ألا تحيل على مرجع بالمفهوم التقليدي، وتكون مع ذلك، حاملة لدلالة. كما يتفق ألا تحيل على المرجع نفسه عند متكلمي اللغة دون أن تكف عن القيام بوظيفة تواصلية. ولتقديم المفاهيم في صورة جلية نسوق جملة من الملفوظات المحيلة، في الظاهر على المرجع نفسه والمكتسبة بصفتها هذه حكم الترادف أو التطابق: فالصياغتان الرياضيتان 9=7+2 و9=5+2 متعادلتا النتيجة. ويحيل الملفوظان «نجمة الصباح» و«نجمة المساء» في الفرنسية على الكوكب نفسه. ويستقيم لفظ «أعزب» معادلاً لـ «غير متزوج». ويطلب اسم أدونيس وعلي أحمد سعيد لتعيين الشخص نفسه، وكذلك بالنسبة إلى ستندال وهنري دي بايل. لكن تفحص هذه الأزواج من الدول المترادفة في المستوى التصريحي في الظاهر بحكم أنها تؤدي المضمون نفسه أو تحيل على مرجع واحد يقودنا إلى التسول عما إذا كان طرفاها مترادفين بالفعل، أي عما إذا كان معنى كل منهما يطابق مطابقة تامة معنى الآخر ويمسح دائرته المعنوية. ويجدر أن نلفت إلى أن

أدونيس يشير إلى المبدع في الحقل الأدبي فيما يحيل اسم علي أحمد سعيد على هوية المواطن العادي الحامل في بطاقة تعريفه هذه التسمية، وبناء على ذلك ليس بوسعنا استبدال أحدهما بالآخر في جميع الحالات. وينطبق ذلك على سائر ما أوردنا من معادلات. من ذلك أن كلمة أعزب يمكن أن تحل إجابة عن سؤال يطلب منا تقديم مثال لكلمة تتكون من أربعة أحرف، ولا يستقيم ذلك بالنسبة إلى «غير متزوج»، ثم إن البحث الدلالي والمنطق الدقيق ينتهيان بنا، (كما يبين جون ليونس J. Lyons في كتابه Eléments de sémantique، trad. Franç. Larousse، 1978، pp. 167-168) إلى أنهما يختلفان من حيث قيمهما التعبيرية والدلالية: فهل تفيد كلمة «أعزب» – بالاحتكام إلى شروط الصدق conditions de vérité/ assomptions – مجرد الوصف للحالة المدنية لشاب أم أنها تومئ إلى قيمة اجتماعية لمن بلغ سن الزواج و لم يتزوج؟ وهل وجدت حالات يكون من الأدعى فيها نعت الشخص بأنه «أعزب» أو «غير متزوج» وما هي هذه الحالات؟ وهل هناك حدود لسن الزواج يضبطها المجتمع ويرسل بمقتضاها، هذه الصفة أو تلك، إلى غير ذلك من الأسئلة الكثيرة القابلة للطرح في هذا السياق. ويستتبع ذلك، في حكم الفيلسوف ميشل مير M. Meyer في كتابه Questions de rhéthorique، Paris، Livrairie générale، 1993 ص 49، انتفاء وجود شيء قبلي أو معطى قائم بذاته ومحدد نهائياً. وحتى في حال انتهائنا إلى الشيء المعين أو المرموز إليه فهو لا يعدو أنه إجابة عن سؤال ضمني يهجس بذهن المتكلم واعياً كان بذلك أو غير واع: نابليون (أ) يساوي (= ب)، فهل يستقيم التسليم انسجاماً مع ما يعرف بالمقايسة syllogisme بأن (ب) = (ج) = (د)؟ وليست الإجابة، كما نستشعر، بدهية، بل هي تثير إشكالات متعددة؛ ذلك أن المرجع الواحد ينشطر أقساماً ويتفتت ذرات وتخترقه عوامل تشويش تنفي منه الوحدة والفرد محكوم بالاختلاف والتعارض أكثر مما يستجيب لمظهر الاتساق والتآلف. وفي المحصول فكل شيء قابل للانشطار أو أجزاء وتبعاً لذلك، للانتظام في أقسام عدة. ماذا أقصد بتعييني «ورقة شجرة» أو طمطمة؟ وما هي الخصائص التي تستصفى من هذه أو تلك وتنفرد بها دون سائر الأشياء لتكسبها هويتها بشكل تام قائم على مبدأ الجمع والمنع؟ لا شيء إن انتهينا بالتحليل إلى غاية منطقه ؛ فكل خاصية من خصائص الشيء تنتظم في قسم تشترك فيه مع خصائص لأشياء أو كائنات أخرى. اللون الأحمر المميز للطمطمة يطالعنا في الدم، لذا وجب التمييز بين المرجعين البحث عن سمة أخرى فارقة نجدها في كروية الطمطمة. لكن الطمطمة ستصبح في هذه الحالة مشاكلة للأرض لاشتراكها في السمة نفسها، واقتضى الأمر البحث، من جديد، عن سمة أخرى فارقة. وإذا انطبق ذلك على الكائنات الطبيعية فالأدعى أن ينطبق على الكائنات التي ينتجها الإنسان. ولنكتف بالاستدلال على ذلك بمثال واحد، سنعود إليه في معرض التحليل، وهو أن الأثر الأدبي الواحد يمكن أن يكون مكوناً من سرد ووصف وحوار وصور وغير ذلك من أنواع الخطاب التي نقف على تمثله لها في آثار أخرى لا تكاد تدخل في باب الحصر، والحال أنها قد لا تنتمي إلى الجنس نفسه. وفي مقابل ذلك يمكن للقسم الواحد أو للنوع الواحد، كالصورة، على سبيل المثال أن تخترق

أجناساً أدبية قد لا تحصى كذلك عداً. إذ يشترك فيها الشعر والمسرح والرواية وكذلك ما لا يندرج عادة في خانة الأدب كالمقال الصحافي والخطاب السياسي وحتى الخطاب العلمي، مما يجعلها سمة غير فارقة بالمفهوم الدقيق للكلمة. وهكذا تتراسل الأشياء من خلال الخصائص المكونة لها تراسلاً لا يقف عند حد نظرياً يختصره ميشيل مير في الصناعة المنطقية التالية: (أ) هو (ب) و(ب) هو أيضاً صفة لـ (ج) خاصية (ف)، وهذه الخاصية تشترك فيها مع (ز)، مما يجعل من (أ) معادلاً لـ (ز) الممتلك بدوره خاصية (س) وهكذا إلى ما لا غاية له (نفسه ص 51). وعلى هذا النحو من التصور ننتهي إلى أن كل شيء يداخل كل شيء ويضايفه، وفي الآن ذاته يفترق عنه ويباعده. واستتباعاً تكتسب العلامة قيمتها بحسب طريقة استخدامنا لها والوظيفة التي تؤديها. ويذكرنا ذلك على نحو من الأنحاء بمفهوم التماهي emulation الذي اعتبره ميشل فوكو في كتابه «الكلمات والأشياء» مميزاً للعقلية التي تعتبر أن أشياء الكون تتراسل وتتبادل المواقع وتنعقد بينها علاقات تواشج حميمة ترتسم آثارها على صفحتها فتشي بسر تشاكلها. مع ذلك أن الوجه يجسد مثالاً مصغراً للكون تقوم العينان فيه مقام الشمس والقمر من هذا الوجود. وقد تتعاكس الصور فيحل الصدر من بعضها محل العجز من أخرى من آيات ذلك أن النبات قرين الحيوان إلا أن رأسه ضارب في الأرض، وجسد الإنسان معادل للعالم نصفه الأسفل يشبه الأماكن القذرة منه. ولمزيد التوسع في هذا الموضوع عند فريج نحيل على:

- Y Thierry، Sens et langage Ousia، 1983، p. 74.
- A. Rey، Théories du signe sens، Klinksiak، 1973. – M. Meyer، Logique، langage et argumentation، Hachette، 1985، p. 83.
- P. Rouilhan، Frege et les paradixes de la représentation، Minuit، 1988، p. 27. 22

(22) وينطبق ذلك بوجه خاص على أنماط الكتابة الحديثة. وقد لاحظ جان بيار سارازاك أن الأجناس أصبحت من التداخل واختراق بعضها لبعض بحيث لم يعد في حكم الإمكان وضع فواصل محددة لها. فكما التبست الرواية بالمسرح وسطت على خصوصياته كما لو كانت تسخر من هويتها أو تنزع إلى نسف نفسها بنفسها، كذلك فعل المسرح إذ سطا على الرواية وأضحى يضمّن في أقوال الشخصيات مقاطع تمتد أو تقصر من السرد حتى استحالت بعض هذه الأقوال إلى ما ينزل منزلة حكاية ترويها الشخصية بطريقة مخصوصة على نحو ما يطالعنا عند صمويل بيكت وروبر بنجي ومرجريت دوراس وكلود مورياك، متسائلاً عما إذا لم يكن هذا التطور المشهود للرواية في الاتجاه الحواري والحواري في اتجاه الروائي مسرحه للملحمي، وتكسيراً لوحدة الفعل فيه وانتهاء باسمه إلى غاية ما يسمح به من انفتاح على حدود غير منظورة. وقد تكون الصورة التي أقام عليها سارازاك في كتابه «مستقبل الدراما» J. p. Sarrazac، L avenir du drame، Lausanne، éd l;aire، 1983 ص. و«مسارح الذات مسارح

العالم Thértres du moi، théatres du monde. Rouen، Ed. Médianes، 1995. من جهة نزوعهما إلى وصل ما جرت العادة على فصله وفصل ما اتصل في حكم العادة نفسها انتهاء إلى بناء معمار متداخل الخطوط متشابك المستويات معبر عن ذاتية في أقصى مقادير كثافتها، قد تكون هذه الصورة من آسر الصور وأكثرها تجسيداً لهذه الرؤية. فإذا كانت الدراما قائمة على إفساح المجال القولي للشخصيات، وكانت الملحمة قائمة على التراوح بين أقوال الشخصيات وقول الراوي، ففي هذا النوع الرائي المتطور نزوع إلى المسرحة بقدر نزوع المسرحي الحديث إلى التسريد.

(23) A. Rabaté، Poétiques de la voix، Paris، Corti، 1999، p. 0. 42

(24) على النقيض مما يتبناه برونيتير (بحسب ما تفيد به شيفر في كتابها J. M. Scheffer، Qu ص est-ce qu (un genre littéraire، Paris، Seuil، 1989، p. 23ص) من أن الرواية في تقديره تتطور في اتجاه اكتمال مشروعها الأيديولوجي أي القاعدة الحاضنة منظومة المعتقدات والقيم الحاملة أفق نقائها أو ما يسمه بـ caractére essentie. ويقاس مقدار الاكتمال بالمرحلة التي بلغها هذا المشروع بالنظر إلى أن الأنواع الأدبية، وهو في ذلك يجاري نظرية داروين النشوئية القائمة على اعتبار أن الكائنات الحية تنشأ وتعيش وتتفاعل مع عوامل الحياة وتتطور في اتجاه بلوغ غاية مراحل اكتمالها. وهذا النوع من تطور الرواية في اتجاه مواطأة جنس آخر هو الجنس المسرحي قد يكون في منظوره غير متوقع ولا منتظم فيما يصنفه في خانة التطور الداخلي الطبيعي النازع بالجنس إلى الاكتمال، وبالنسبة إلى الرواية، إلى النوع الملحمي، بل قد يكون ذلك عنده هجنة مؤذنة بتفسخ الجنس وانهياره تمهيداً لنوع أدبي آخر. على أننا نقف على توجه نقيض تبناه شلوفسكي وخاصة تينيانوف، إذ يعتبران أن ما يطرأ على الأجناس من اختلاط، وما يداخلها من عوامل التشويش لا يدلان على انهيار الجنس بقدر ما يدلان على ديناميكية للأجناس محايثة لديناميكية الفعل الإبداعي ومرتكزة على التبادل أخذاً وعطاءً. (نحيل في هذا الصد على مقاليه: La fait littéraire، et، l ص évolution ص littérair: trad. C. Depretto–Genty، Lausanee، L age d homme، 1991). والرأي عند ميخائيل باختين أن الرواية، من جهة أنها نوع في تطور متصل وأنها لا تكف عن تجديد وسائل إبداعها وطرق رؤيتها إلى العالم، ومن جهة أنها أقل أنواع الأدب استجابة للضغوط الشكلية وأكثر تحرراً منها، مؤهلة أكثر من غيرها للتأثير في أنواع الأدب الأخرى، ومنها بوجه خاص المسرح وتطويرها في اتجاه إكسابها مزيداً من المسحة الروائية. وفي هذا الصدد يقول: «إن تطوير الأدب في اتجاه إسباغ مزيد من المسحة الروائية عليه – ro anisation لا يستوجب تفويت أنواع الأدب الأخرى في خصوصياتها واستقطاب نوع آخر ليس منها بسبب من أن الرواية لا تستجيب لأي نموذج مسبق. فمن حيث نوعها ذاته هي غير نموذجية، بل هي من نوع في غاية المرونة، نوع لايفتأ يبحث عن نموذجه ويراجع نفسه ويعيد النظر في أشكاله المكتسبة والمجزية (...). ودوره تحرير الأنواع الأخرى من كل ما يشدها إلى النموذجي والجامد ويحولها في اتجاه أسلبة أشكال عقيمة» récit épiue et

roman، in، Esthétiue et th7worie du roman، trad. D. Olivier، Ga – limard، 1978، p. 742. ولئن بدا إسباغ الطابع الروائي على المسرح واقعاً فارضاً نفسه معايناً في كثير من إنتاجه الحديث، فحظ التأثير في اتجاه معاكس ليس أقل حضوراً وانتشاراً.

* * *

«المقصدية» بين نظرية المعرفة وآفاق اللغة والأدب

سلطان الزغول

تقديم:

تتحكّم المقصدية بكلّ فعل لغوي، فهي تحدد شكله وتعطيه معناه. و لم يخل أيّ تناول لهذا الفعل من التطرق إليها، سواء كان تناولا نافيا لجدواها في الدرس اللغوي، أو معليا من شأنها ودورها فيه. وتتطرق هذه الورقة لمفهوم المقصدية، قبل أن تعرّج على دور الفلسفة الغربية في التنظير لهذا المفهوم، وجعله أساسا من أسس نظرية المعرفة. ثم توضّح آراء علماء اللغة في الدلالة المقصدية، مركّزة على نظريتي غرايس وسورل اللتين جعلتا الذات منطلقا لخلق عملية التواصل. بعد ذلك تمضي إلى الخطاب الأدبي بوصفه عملا لغويا غير مباشر، يحرص على قصدية اللغة الأدبية، ويقوم على توليد وتحويل الصياغات اللغوية المتعارف عليها، ويكتسب من شكل هذا التحويل جوهره ويضمن خلوده. ثم تنتهي إلى أطروحة المقاصد والتأويل التي تشكّل رافعة لا غنى عنها في قراءة النصّ الأدبي، وإن رفضها أصحاب نظرية القراءة المنغلقة التي لا تعترف بما هو خارج النصّ المتناول.

إنّ أغلب من قرأ النصّ الأدبي العربيّ، سواء في القديم أو الحديث،

قد عرّج على السياق، أو أوّل خطاب المؤلف مدّعيا أنه أراد كذا وكذا. لكنّ التناول المنهجيّ الواعي للمقصدية نظرية معرفية وطرحا في اللغة والتأويل النقدي، والذي نضج في الغرب، ظلّ قاصرا في أدبنا العربي. لكنني في هذا المقام أثني على جهود محمد مفتاح دارسا واعيا استطاع أن يسهم في النظرية، ويقدّم لها بعض الإضافات.

مفهوم المقصدية:

القصد في اللغة إتيان الشيء، وقصدْتُ قصدَه: نحوْتُ نحوه(1). وقد سادت نظرية القصد في فكر فلاسفة العصور الوسطى الأوربيين، وكان القصد عندهم هو فعل العقل لإدراك الموضوع، أما المقصدية فهي خاصية الشعور في إشارته إلى الموضوع، أو في طريقه لإدراكه. ثم طوّر هوسرل هذه النظرية حتى أصبحت أساسا معرفيا لفلسفته الظاهرية. ويقوم مفهوم المقصدية عنده على أنّ كلّ فعل من أفعال الشعور البشري هو فعل قصدي. أي أنّ الشعور يقصد المُدرك حسّيا، ويقصده لذاته، فكل فعل شعوري لديه مُدرَكه الخاص، وهو لا يفصح عن نفسه إلا حينما يقصد شيئا محسوسا، وهو فعل يستخلص معناه من الواقع، ويتمّ التعبير عنه بكلام محدّد المعنى يمكن أن يُدعى المقاصد، أو الغايات(2).

المقصدية ونظرية المعرفة:

إنّ اللغة «شكل من أشكال الوجود. وكلّ معرفة بهذا الوجود إنما تؤدي إلى إعادة فهمنا للغة نفسها... أن يكون الإنسان موجودا معناه أن ينطق ويتكلّم، ويدلّ ويرمز، كما يفكّر ويتأمل، ويستدلّ ويبرهن، بل معناه أنّه لا يمكن أن يفكّر ويتأمّل إلا عبر اللغة»(3).

تعبّر المقصدية الظاهرة عند هوسرل عن خصوصية الوعي باللغة، وجعلها شأنا من شؤون هذا الوعي. وهي أدخل في الدلالة على حال الأنا

عند اليقظة بوصفها حالا نموذجية لوصف حياة الوعي، كما أنها أقرب للدلالة على ما بين الذات المتحدثة واللغة من قرب وتدان. فالأمر لا يتعلّق بالكلمات في حدّ ذاتها، بل بكونها غرضا للنظر، حيث يكون إنجاز الفعل آية على حضور الأنا قرب الموضوع الذي هو موضوع مقصدي. فإنجاز الأفعال على نحو مخصوص يدلّ على أنّ ما اتّصل بالوعي منها هو غرض تجب نسبته إلى الأنا. وينبغي توحيد الأفعال المقوّمة للألفاظ، والأفعال المقوّمة للمعاني حسب نظام الإحالة على المقاصد، أي أن تتّجه الأنا إلى المحتويات المقصدية بوصفها القاعدة القصوى لكلّ إنجاز عبر اللغة[4].

ويؤكد هوسرل أنّ العبارة مناط المعنى والدلالة، ولذلك ينبغي ضبط مداها على نحو تكون فيه كلّ كلمة وكلّ تأليف بين كلمات ضمن وحدة قول ذات دلالة. فوحدة القول تناسبها وحدة الدلالة، أما المفاصل اللغوية وأشكال القول فتناسبها مفاصل الدلالة وتشكيلاتها. وينجز المتكلم بنحو مسترسل دلالة باطنية حين يتحدّث، تتطابق مع الكلمات وتحييها، ونتيجة لهذا الإحياء تحلّ الدلالة بالكلمات والأقوال وترقى بفعل هذا الحلول إلى رتبة المعنى[5].

جاءت فلسفة هوسرل الظاهرية ردّا على تراث الغرب الفلسفي الذي يعلي من شأن الأنا، فالفلسفة الأوروبية الكلاسيكية ترى أنّ الشعور الإنساني هو بالدرجة الأساس إدراك للذات أو لأفكارها حول الواقع الخارجي، أي أنّه شعور مغلق موجّه لانطباعات ومفاهيم تحدث في مساحة الذات المغلقة، ويصل إلى الأشياء الخارجية عن طريق التفكير الداخلي الذي يحصل ما بين المفاهيم والانطباعات. وإذا كان ديكارت قد قرن الوجود بتفكير الأنا فإنّ هوسرل هدف إلى جعل الشعور قاصدا للأشياء الخارجية، وإلغاء التقسيم التقليدي ما بين الواقع الخارجي والشعور الذاتي، بل محو ما يدعى بالذاتية، فهو يرى أنّ شعور الإنسان يقصد الأشياء أبدا[6].

المقصدية في التواصل اللغوي:

يمكن أن ينقسم التواصل إلى ثلاث علاقات بينيّة: العلاقة الدلالية، وهي علاقة العلامات بالأشياء، والعلاقة التداولية، وهي علاقة العلامات بالمتخاطبين أو المؤوّلين، والعلاقة الإعرابية، وهي العلاقة القائمة بين العلامات نفسها. والتداولية -في تعريف موريس- قسم من الدلائلية يُعنى بالصلة القائمة بين العلامات ومستعمليها. أما كرناب فأكّد أنّ أيّ لسانيات هي بالضرورة تداولية ما دامت تحيل على المتكلم، وحتى على مفهوم القاعدة، بما أنّ كلّ قاعدة يوجدُها الاستعمال[7]. أما مدرسة بالو ألتو فترى أنّ هناك مستويين للمعنى في الرسالة التي تعبّر عن التواصل البشري: المحتوى، أي المعنى الحرفي، والعلاقة، وهي الدلالة التداولية. ومستوى العلاقة أهمّ من مستوى المحتوى[8]. وبذلك فهي تفرّق بين المعاني اللغوية المجردة التي تصنعها علاقات الكلمات، والدلالة المقصدية التي يصنعها المتخاطبون، ثم تعطي الأهمية لمقصدية المتكلم.

ميّز غرايس الدلالة المقصدية عن الحالات غير المقصدية، موضّحا أنّ كلّ حدث، سواء أكان لغويّا أم غير لغوي، إما أن يكون محتويا على نية الدلالة أو لا يكون كذلك، فتراكم الغمام يدلّ على أنّ السماء قد تمطر، وهو حدث له دلالة ليس وراءها قصد. أما قولنا لأحد الناس «اقرأ»، أو «أغلق الباب» فهو قول ذو دلالة مقصدية واضحة. لكنّ المرسل قد يخفي قصده كي يؤوّل المستقبل مقصدا ضمنيا ليس هو مقصده الحقيقي، مثل تقطيب الجبين للإيهام بأنّه مشغول، والحال أنه ليس كذلك. وتفترض عملية التواصل المقصدية وجود طرفين إنسانيين: مرسل ومتلقّ[9].

تتحكّم المقصدية بالفعل الكلامي بتحديد شكله وخلق إمكانية معناه، ويفرّق سورل بين المقصد، وهو ما كان وراءه وعي، والمقصدية التي تجمع بين الوعي واللاوعي. فالمقصدية تكون وراء حالات عقلية مثل الاعتقاد والخوف والتمنّي والحب والكراهية من جهة، ومن جهة أخرى وراء أحداث توجهها

نحو الأشياء والحالات الواقعية. وقد انتبه سورل إلى أنّ هناك حالات عقلية أخرى كالغضب والاكتئاب، ليس وراءها مقصدية، لأنّ الرغبات والمعتقدات يجب أن تكون حول شيء ما، بينما لا يكون الغضب أو الاكتئاب دائما حول شيء معين[10]. ويؤكّد سورل أنّ المواضعات الاجتماعية والقواعد وسياقات المنطوق تؤدي دورا أساسيا في تحديد الفعل الكلامي، فليس المعنى حصيلة للمقصدية الفردية حسب، وإنما نتيجة للممارسات الاجتماعية أيضا. فالقدرة على فعل الكلام تتحقّق في عقل المرء، أما إنجاز هذا الفعل فهو تعبير عن المقصدية، وكلّ من القدرة والإنجاز ممارسة اجتماعية[11].

يقول سورل في كتابه «المعنى والعبارة»: «ينبغي أن نميّز بعناية بين المعنى الحرفي للجملة، وما تعنيه الجملة عند المتكلم عندما ينطق بها لإنجاز عمل لغويّ، لأنّ معنى التلفّظ مختلف عن المعنى الحرفي للجملة. وفي ما يخصّ الكلام فإنّ المعنى الحرفي للجملة حشو، لأنّ أصناف المعنى الأخرى (التهكميّة، والاستعارية، وغير المباشرة) ليست خصائص للجمل البتة، ولكنها خصائص لتلفّظ المتكلّم بها»[12]. لكنّه يؤكّد أنّ معنى الجملة يجب أن يتحدّد عن طريق معاني الكلمات وترتيبها وفقا لقواعد اللغة، وإذا كان ما يعنيه المتكلم بنطق الجملة أمر يتعلّق بمقاصده، فإنّه لا بدّ من مراعاة اصطلاحات اللغة، وقواعد استعمال الجمل[13]. وتبقى الفكرة المحورية في فهم المعنى عند سورل هي المعنى لدى المتكلّم، يقول في ذلك: «إنّ معنى الجملة هو بصورة تامة مسألة تتعلّق باصطلاحات اللغة. ولكنّ الجمل أدوات للكلام. وهكذا حتى وإن كانت اللغة تقيّد المعنى لدى المتكلم، فإن المعنى لدى المتكلم لا يزال هو الصورة الأساسية للمعنى اللغوي، والسبب في ذلك أنّ المعنى اللغوي للجمل يعمل ليمكّن المتكلّمين باللغة من استعمال الجمل لتعني شيئا ما في المنطوقات»[14].

تتخذ نظريتا غرايس وسورل الذات منطلقا لخلق عملية التواصل. وإذا

كان غرايس يحصر مقاصد المتكلم بتأثيره في المتلقي بناء على ميثاق بينهما، فإنّ سورل وسّع النظرية لتشمل كثيرا من الظواهر الإنسانية واللغوية[15]. كما أنّ الإشارة إلى المتكلّمين ومقاصدهم ذات أهمية بالغة في فهم اللغة عند ستراوسون الذي يقول: إننا لا نفهم اللغة إلا إذا فهمنا الكلام، ولا نستطيع أن نفهم الكلام إلا إذا عرفنا هدف الاتّصال[16]. ويؤكّد محمد مفتاح أنّ العملية الكلامية تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية، وتمثّل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة[17]. وهو بذلك ينبّه إلى أهمية المجتمع الذي يخلق التعابير اللغوية ويعطيها معناها.

مقصدية الخطاب الأدبي:

الخطاب الأدبي هو توليد وتحويل للقوالب اللغوية في زمان وفضاء معيّنين، بكيفيّة هي جوهره وسرّ حياته وتعيينه[18]. ويصف سورل الخطاب الأدبي بالعمل اللغوي غير المباشر، فهو ضرب من الاستعارة القصوى، تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ، وترتكز على مواضعات مضمرة خاصة، وعلى عقد واقع بين الكاتب والقارئ[19]. وفي مناقشته لمشكلة الاستعارة يؤكّد سورل أنّ المعنى الحرفي للجملة يقوم بدور محدود جدا، ويحاول اكتشاف المبادئ التي تسمح بالانتقال من هذا المعنى إلى دلالة القول عند المتخاطبين، فيبيّن أنّ الاستعارات لا تشتغل وفق التشابه بالضرورة، لأنّ بعض الجمل ليس لها أيّ معنى حرفي، ولا تنطبق إلا استعاريّا[20].

يقول علي حرب: «ليست البلاغة صناعة لغوية صرفة، بل هي العلم بالمعاني كما فهمها عبد القاهر الجرجاني»[21]. ثم يؤكّد أنّ «الطاقة على الإيحاء التي يمتلكها المجاز هي التي تشكّل الفسحة التي تتقوّم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة»[22]. ويتشكّل الخطاب الشعري/ الأدبي حسب الأحوال النفسية لقائله ضمن بنية نفسية وسياق عام[23]، وهو يتحوّل من حال إلى حال تبعا لمقصديّة قائله وحالته النفسية، كما أنّ تراصّ الكلمات ومواقعها ونسجها في النصّ له

دلالة سيميائية[24]، فتقديم بعض الألفاظ – مثلاً – يعكس الاهتمام بها بناء على طبيعة اللغة المستعملة، ومقصدية المتكلم[25].

وينزع كلّ إنسان –كما يؤكّد بلانشيه – إلى الاعتقاد أنّ بناءه/ تركيبه للواقع هو الواقع مطلقا، والحال أنّه مجرّد تأويل لهذا الواقع[26]. بل إنّ كلّ خطاب ينعكس بفعل التلفّظ به، وبين الشفافية والكثافة يقول الخطاب عن نفسه شيئا غير ما يصرّح به. فكلّ خطاب يستدعي جزئيا خطابات أخرى يواصلها ويولّدها، سواء أدرك ذلك المشتركون فيه أو لم يدركوه، ضمن نسق دائريّ تنشدّ فيه العناصر بعضها إلى بعض[27]. والخطاب الأدبي «لا ينقل العالم بحرفيّته، وإنما يسهم في إعادة صوغ الحياة وتشكيلها. إنّه ينطوي على توتّر وقلق دائمين، على نفور من المألوف العادي، وعلى رفض للقائم والسائد»[28]. ويتميّز هذا الخطاب باستثماره لإمكانيات الرمز والايقاع، وحرصه على قصدية اللغة الأدبية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول[29].

إذا كان بعض الفلاسفة المعاصرين يعارض فكرة أنّ اللغة تخضع للتحكم العقلي أو القصدي من جانب المتكلم، ويعارض النظرية المقصدية مدّعيا أنّها تنظر إلى المعنى على أنّه فاعلية محكومة بالعقل، وتمنح المتكلّمين نوعا من التحكّم الفعلي بمعاني كلماتهم[30]، فإنّ محمد مفتاح لا يجعل المقصدية هي العلة الأولى والأخيرة في إنتاج الخطاب وتفسيره، فهي عنده طرف لا يكتسب معناه إلا بمقابله، وهو المجتمعية. ويؤكّد أنّ مفهومي المقصدية والمجتمعية مفهومان ما وراء نظرين. كما أنّه يؤكّد في قراءته لواقع الأدب العربي أنّ اللجوء إلى المقصدية ضروريّ في تمييز بعض الأغراض الشعرية التي تتداخل، مثل شعر الحب البشري والحبّ الإلهي، وشعر الخمرة الدينية والدنيوية، وأشعار التصوّف وبعض الأشعار الفلسفية. لكنّ هذا اللجوء لا يكفي – في رأيه – وإنما يجب أن يُعزّز بالمعجم والتركيب[31].

ولعلّ محمد مفتاح من أكثر الدارسين العرب اهتماما بالمقصدية،

واستخداما لها في التحليل الأدبي، لكنّه ينهج نهجا تفاعليا في قراءة النصّ، يسخّر فيه النظرية المقصدية إلى جانب التفكيك والسياق التاريخي والمعجمي وغير ذلك من الأدوات. يقول مفتاح: المقصدية «أساس كلّ عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية»[32]. وهو يؤكّد أنّ المقصدية لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا، ولهذا قد تتفق المقصديّتان درجات من الاتّفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف، ما أدى إلى طرح إشكاليّتها الفلسفية والمنهجية، فهي غالبا لا تظهر في النصّ، بل يُفترض أنها تكمن خلفه. ومهما اختلفت وجهات النظر في كيفيّة تناولها فهناك إجماع على وجودها، لأنها تُكسب الكلام ديناميّة وحركة، بل هي منطلق الديناميّة[33].

ويلخّص مفتاح وجهات النظر المتباينة حول المقصدية قائلا: إنّ بعض الدراسات التي اعتنت بالمقصدية قد نظرت من جهة تفوّق المتكلّم. بينما نظرت دراسات أخرى إلى دور المتلقي، وتصوّرت ألا فرق بين محوري عملية التخاطب إلا من حيث الأخذ بزمام المبادرة. لكنّ دراسات ثالثة ذهبت إلى جعل المتكلم لعبة في يد المتلقّي، فهو يكيّف خطابه حسب رغبات المتلقّي، ويصير ناطقا باسمه[34]. وبعد تمعّنه في النصّ القرآني يضيف مفتاح: «الدينا نصوص دينية آمرة أو ناهية، ولنا أخرى محاجة مقنعة، وثالثة متقمّصة لشخصية المتلقي ومتضرّعة له»[35]. ولعلّه يشير ها هنا إلى تطابق النصّ القرآني مع تعدّد وجهات النظر حول المقصدية، فالنصوص الآمرة أو الناهية تأتي من جهة تفوّق المتكلم، أما تلك المحاجة المقنعة فتراعي محوري عملية التخاطب، بينما تنظر النصوص المتقمّصة لشخصية المتلقي من جهة تفوّق المتلقّي وتضرّع المتكلّم له.

ربما كان انفتاح النصّ القرآني هذا الانفتاح قد نبّه بعض علماء التفسير إلى تأسيس علم دعاه مقاصد الشريعة، وهو علم يركّز على دور القصد في

اتجاهات التشريع، ويأخذ في الحسبان سياق النصّ، وتناسق خطابه، ويلجأ إلى تفسير النصّ المشكِل بغيره من النصوص[36].

لا تتحكم المقصدية وحدها في إنتاج الخطاب برأي مفتاح، وإذا كان مقتنعا بدور الذات المتكلمة في إيجاد هذا الخطاب، فإنه يتمّ المقصدية بمفهوم آخر هو التفاعل، الذي يعني عنده علاقة المرسل بمتلقّيه، سواء كان المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة. وهي علاقة تسلب من المتكلم السلطة المطلقة على إصدار خطابه، وتجعله يكيّف هذا الخطاب على قدر عقل متلقّيه، وضمن قواعد ضمنية أو معلنة تحكم علاقتهما، فينال رضاه ويستميله، ويحصل التفاعل نتيجة إطلاق الخطاب[37].

ثم يفرّع مفتاح مفهوم المقصدية إلى أربعة أنواع قائلا: المقصدية هي ما يحرّك المنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز كلامه، وبما أنّ صنع القرار اللغوي يشارك فيه قطبان أساسيان، هما المنتج والمتلقي في زمان ومكان معيّنين، فإنّه يتعيّن تقسيمها إلى:

- مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين اللذين بينهما ميثاق.
- مقصدية المنتج المضمرة التي يحاول المتلقي المعاصر له استكشافها بناء على قرائن خارجية ونصّية، ويكون تأويل المتلقي نتيجة لمقصديته.
- مقصدية المنتج المعلنة التي يحاول المتلقي غير المعاصر له أن يفهمها ويتأوّلها.
- مقصدية المنتج المضمرة التي يسعى المتلقي غير المعاصر له أن يستخرج تأويلها[38].

يضاف إلى مقصدية المؤلف مقصدية النصّ التي يوضّحها قول إمبرتو إيكو: «إنّ الديناميّة المجرّدة التي تنتظم من خلالها اللغة في شكل نصوص، تمتلك قوانينها الخاصة، وتنتج معنى مستقلا عن إرادة من يتلفّظ به»[39]. ولعلّ

اللاوعي الجمعي ينفذ إلى النصّ الأدبي دون أن يقصد مؤلّفه ذلك، ومن هنا جاء قول مفتاح إنّ المؤلف يعيش في سياق عام ذي محدّدات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، وفي سياق خاص به وبمخاطبه، وبهذا تنفتح إمكانات تأويل مقاصد المؤلف تبعا لإمكانات المتلقي الذي قد يضيء مكبوتات من خلال مؤشرات نصّية تكشف عن مقاصد للمؤلف لا يعلم هو عنها[40].

ومن الإشارات الدالة التي يعتمد فيها مفتاح على التراث العربي في الاستنتاج قوله: توجد خصائص بنيوية وظيفية تجعلنا ندعو كتابة ما بالكتابة الصوفية، وهذه الخصائص الأركان التي يمكن أن تنطبق على كل كتابة هي: الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية. وهي جميعها تكوّن وحدة غير قابلة للتجزئة، فإذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية دون أن يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه، فكتابته ليست صوفية، كما أنّ كتابة تهدف إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية دون أن تستعمل لغتها أو تطرق أغراضها ليست كتابة صوفية، أما إذا تناول مؤلف الأغراض الصوفية واستعمل القاموس الصوفيّ و لم يقصد ما يهدف إليه التصوّف فكتابته ليست صوفية، كما نجد في بعض مؤلفات الحب[41].

إذا كانت مقاصد المؤلف هي التي تجعل النصّ يصاغ بكيفية معينة، ويتبنى استراتيجية خاصة[42]، فإنّ محمد مفتاح يخلص إلى القول إنّ «رصد المقصدية، وحساب دور المخاطب، وتوطينهما ضمن زمان ومكان معينين عمليات ضرورية ينبغي أن تسبق كلّ عملية فهم وتأويل»[43].

ولتوضيح استراتيجيته يقرأ مفتاح نصّا لابن طفيل[44]، بادئا بتحديد أطراف الخطاب، فابن طفيل يخاطب العرب في إفريقية يحرّضهم على الجهاد مع الموحّدين، وهو يخاطبهم شعرا، لا عبر أسلوبه الذي استخدمه في كتابة «حي بن يقظان» مثلا، لأنّ لكل خطاب بنيته ووظيفته وأنماطا من المتلقين له. وهو قد صاغ قصيدة تعبّر عمّا يختلج في ذهن الخليفة الموحّدي، وتنفذ إلى

عواطف العرب. ويتابع مفتاح: إنّ تجاهل مقاصد المؤلف الواضحة في هذه القصيدة يبعد التحليل عن مبتغاه، وكلّما تعمّقنا في السياق العام والخاص الذي قيلت فيه القصيدة نكون قد خطونا خطوة سليمة إلى الفهم الصحيح، وإدراك الوقائع التاريخية، أي طريقة تلقي النص في ذلك السياق. ثم يتجاوز مقاصد المؤلف إلى مقاصد النصّ مهتما بالمواضعات الفنية التي صيغ بها، مؤكّدا أنّ المفردات التي يوظّفها الشاعر القديم ذات دلالتين على الأقل: دلالة يقصدها الشاعر، وأخرى قد تتجاوزه لأنها تتولّد من ديناميّة التوليد اللغوي. وحتى لا يقع القارئ المعاصر في سوء الفهم، أو في الفهم القاصر لا مناص له من حفر في طبقات المفردة يراعي العلائق بين المعاني بالمشابهة أو المخالفة، وهذا الحفر هو الوسيلة لإدراك مقاصد المؤلف ومقاصد النصّ التي هي أخصب وأعمق من مقاصد صاحبه. لكنّه يستدرك قائلاً: إنّ مقاصد النصّ ومقاصد صاحبه تتحدّد بمقاصد المؤول، الذي لا بدّ له من مراعاة السيرورة التاريخية والمرجعية الواقعية.

أطروحة المقاصد والتأويل:

أجمعت التأويلية الفلسفية وبعض فلاسفة اللغة والتداوليون على أنه لا غنى للمؤول عن مفهوم القصد والقصدية لإدراك معنى النص، وتأويله تأويلا ملائما ومنسجما. وقد راعى بعض الدارسين استعمال النصوص الموازية للمؤلف نفسه رفعا لإبهام النصّ[45]. فها هو هوسرل في تناوله للإشكالية التأويلية ينقل مفهوم التحليل إلى سياق يصبح فيه موضوع التحليل القصدي هو كشف الممكنات الثاوية في الوعي، كشف غرضه الشرح والتبيين والإيضاح لكل ما هو مقصود من جهة الوعي[46]. وبمطابقة قصدية الوعي للتحليل القصدي مطابقة صناعية ومنهجية صارمة جعل هوسرل فلسفته الظاهرية فلسفة المعنى، أو فلسفة تأويل المعنى من جهة التحام الفكر بنفسه. وعندما تصبح القصدية معنى المعنى أو لغة اللغة عند هوسرل فإنه يعيد تربية البصر على

الإبصار بنفسه[47]. وبعطف البنية القصدية -أي جوهر حركة الفكر في فلسفة هوسرل- على أساسها، أي على ذات الفكر، بوصف هذه البنية قطب أفعال، يتمتّن ويرتفع مستوى الكفاءة التأويلية، كما يبيّن جان غروندان[48].

ينتمي النصّ بوصفه تجلّيا للحظة إبداعية إلى حياة المؤلف الباطنية، مثلما ينتمي إلى نوعه الأدبي، ولا يحدث الفهم التامّ إلا ضمن هذا الكلّ الموضوعي والذاتي. وعندما نحاول فهم نصّ ما لا نحاول أن ننتقل إلى داخل عقل المؤلف، بل إلى المنظور الذي كوّن فيه المؤلف أفكاره[49]. ولا يظهر النصّ في شاكلة واحدة، وإنما في كيفيّات متعددة وراءها مقصدية المرسل، ومراعاة مقصدية المخاطب، والظروف التي يروّج فيها النصّ، وجنس هذا النصّ. وهذه الخلفيات نفسها تؤدي إلى اختلاف استراتيجية التأويل[50].

ويرى هرش أنّ معرفة مقاصد المؤلف هي خطوة أولى للوصول إلى تأويل موضوعي. وتتجلّى مقاصد المؤلف في قواعد اللغة التي يطلق عليها «مبدأ الاشتراك». وهو يفرّق بين المعنى والدلالة، فالمعنى الذي يمثّله نصّ ما هو ما يعنيه المؤلف باستعماله متوالية من الأدلة الخاصة، أي أنّ هذه الأدلة تمثّل المعنى. أما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الوضع، أو أي شيء يمكن تخيّله. والمعنى - عنده - ثابت غير متغيّر، لأنّ مقاصد المؤلف التي صدر عنها هذا المعنى قد أعطيت بكيفية نهائية. أما المتغيّر فهو الدلالة التي يمنحها كلّ مؤول للنص حسب مقاصده. وبذلك يصبح المعنى هو موضوع الفهم والتأويل، أما الدلالة فهي موضوع الحكم والنقد. ومهما اختلفت التأويلات لا تتناقض لأنها معتمدة على أرض معنوية مشتركة قابلة لإعادة الإنتاج، هي المقاصد[51]. وبذلك يقدم هرش أطروحة قصدية تبالغ في تعظيم دور الوعي والإرادة في إنتاج المعنى.

أما يوهل فعدّد محددات التأويل، وجعل مرتكزها وعمدتها المقاصد الواعية واللاواعية، ومقاصد المؤلف عنده هي العرف المميّز الملائم، فإذا ما

حُدّدت منطقيا تأويلات ممكنة لسانيا لنصّ معين فهي صحيحة، أما إذا ما احتملت بعض الكلمات في النص أكثر من معنى فإنّ مقاصد المؤلف ترجّح أحدها(52).

تتجاوز مقاصد المؤلف قواعد اللغة وإلزامات الجنس الأدبي، وهي سابقة على النصّ، ويمكن أخذ ما صرّح به منها، كما يمكن أن يرفض، إذ قد يكون هدف المؤلف هو التعمية وتوجيه المؤول في طريق غير سليم. فالمقاصد الواعية وحدها غير كافية، ويمكن أن تكون مضلّلة. أما غير المصرّح به منها فيجب الاجتهاد في الكشف عنه. لكنّ الاستغناء عن المقاصد بشقّيها نكوص إلى بنيوية منغلقة. ولعلّ المقصدية تتوسّط متضادين هما: التأويلات اللامتناهية التي تتناقض أحيانا، والتأويل الحرفي الوحيد. فهي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيّرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه(53).

تدّعي أطروحة المقاصد أنّ معنى النصّ ثابت غير متغيّر، فمدار أكثر النصوص الأدبية هو الحياة والموت والجنس والغيب، أو علائق البشر مع بعضهم، أو علائقهم مع الطبيعة والكون. وبذلك تصير النصوص الأدبية كلّها مشتركة في ثوابت أو نوى من المعاني لا تعدوها، وإنما يختلف المؤلفون في تأويلهم لها، على أساس أنّ كلّ مؤلف هو مؤول. وبهذا يصبح النصّ الأدبي ذا معنى وحيد مستمد من شيء محصور، ورغم ذلك لا يحاط بمعانيه، فهو ثابت من حيث الجوهر متغيّر من حيث التأويل، إنه مطلق ونسبي في الوقت نفسه. وبافتراض ثبات المعنى لثبات المقاصد تتمّ المطابقة بين النصّ الأدبي والأفعال الكلامية التي لا تصدر إلا عن وعي وسبق إصرار، وهي محصورة العدد(54).

ولكن هل يمكن ضبط المقاصد في النص الأدبي حقا؟ رغم ثبات الجوهر وحصر الموضوعات التي يمكن أن تلامسها النصوص الأدبية، إلا أنّ هذا الثبات خادع مراوغ، وذلك الحصر وهم، فمحاورة أيّ موضوع من

المواضيع العامة التي يمكن حصرها يمكن أن تقدم عبر الأدب تعددا لا نهاية له، وتباينا في زوايا النظر وطرق الدخول والخروج، وحيّزا واسعا للبناء الجمالي، وعبورا بين الموضوعات بالاستناد إلى أحدها. أي أنها تقدم مقاصد لا يمكن حصرها عبر كلّ موضوع من الموضوعات العامة المشار إليها.

تذهب الأطروحة المضادة للمقصدية إلى أنّ ما يحدّد المعنى هو الخصائص اللغوية المشتركة بين فئة من الناس، إذ من خلال معرفتنا المعجمية والتركيبية والدلالية يُضبط معنى النصّ في استقلال واستغناء عن البيّنات الخارجية المستمدّة من المواضعات العمومية للاستعمال. لكنّ أصحاب نظرية المقاصد التركيبية يعتمدون على المادة اللغوية في الفهم والتأويل، ومع ذلك يرون أنها غير كافية، ولا بدّ من معرفة معتقدات صاحب النصّ ومواقفه وآرائه، بل إنّ هذه المعتقدات والمواقف والآراء هي التي تكون وراء استعماله للغة بتداعياتها وإيحاءاتها. فالمقصد يرجح معنى على آخر، كما أنّ الاستناد إلى النصّ أمر ضروري لما يحتويه من انسجام وتعقيد[55].

ربما كان تحديد هوية النصّ الأدبي وجنسه مساعدا في انضباط مسار التأويل، ولعل اختيار الكاتب الجنس الأدبي الذي يبدع فيه يعضد وجود المقاصد التي تدفع المؤلف إلى اختيار جنس تعبيري دون آخر. فحيثما نلتمس الانسجام والسياق وطرق البناء اللغوية فإننا نلتمس مقاصد المؤلف. وتتدخل مقاصد المؤلف في انتقاء عناصر من السياق العام تنظر إليها نظرة خاصة. وتدخل في هذا السياق الأعراف الاجتماعية والثقافية، والشروط التداولية، والأسس البيولوجية المتفاعلة للعلاقة الوثيقة بين اللغة والثقافة والبيئات الاجتماعية. فكلّ نص أدبي يُنتج ضمن محدّدات وأطر تلقّ معينة، وضبط الزمان والمكان والأشخاص وجنس الخطاب عناصر ضرورية للتأويل العادل المنسجم العقلاني، لأنها تؤطّره وتجذّره في أسسه المادية[56].

إذا كان التأويل «إحالة من دلالة إلى أخرى، وإعادة تأوّل معنى سابق.

وتأوّل المعنى مجدّدا لا معنى له سوى أنّه تجديد الفهم نفسه»[57]، فإنّ النصّ الأدبي يمكن أن يقبل تعدّد القراءات، لكن ما لا يقبله هو التأويلات غير المتناسبة منطقيا، لأنها تحطّم أهمّ دعامتين يقوم عليهما مفهوم النص، وهما: الانسجام والتعقيد المنظم[58].

كلمة أخيرة:

حاولت في هذه الورقة أن أحدّد مفهوم المقصدية، ثمّ أوضح هذا المفهوم في فلسفة هوسرل، بوصفه جزءا من نظريّته المعرفية التي تلقف منها فلاسفة اللغة هذا المفهوم. بعد ذلك انطلقت إلى إسهامات فلاسفة اللغة في تطبيق مفهوم المقصدية على الفعل الكلامي، ونظرت في رؤية غرايس وسورل خصوصا، كونهما قد جعلا المقصدية أساس عملية التواصل الإنساني. وكان هذا منطلقا للدخول إلى مقصدية الخطاب الأدبي، والتطرّق إلى أطروحة المقاصد والتأويل. ويمكن أن نخلص إلى ما يلي:

- البنية القصدية هي جوهر حركة الفكر، وبدراسة الفكر من خلال هذه البنية يتمتّن ويرتفع مستوى الكفاءة التأويلية.
- الخطاب الأدبي عمل لغوي غير مباشر، تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ، وترتكز على مواضعات مضمرة خاصة. ويتميّز بحرصه على قصدية اللغة الأدبية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول.
- لا يمكن إنكار المقصدية في الخطاب الأدبي، وهي تنقسم إلى مقصدية صاحب الخطاب، ومقصدية المتلقي، ومقصدية النصّ الذي ينتج معنى مستقلا عن إرادة صاحبه.
- يتنازع صاحب الخطاب، والمتلقي، والسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي صياغة النصّ. والتأويل المنسجم العقلاني ينظر إلى محدّدات وأطر إنتاج النصّ.

- تتجاوز مقاصد المؤلف قواعد اللغة وإلزامات الجنس الأدبي، وهي سابقة على النصّ. وتنطلق المقصدية من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيّرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه، وما يتسرّب إلى النصّ دون إرادة صاحبه.
- يقبل النصّ الأدبي تعدّد القراءات، لكنه لا يقبل التأويلات غير المتناسبة منطقياً.

الإحــالات

(1) ابن منظور ، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (مادة قصد).

(2) خصاف، علي السيد، اللغة – القصدية – الاعتباط تعريفات وتحويل على منهج عالم بسيط النيلي، جريدة كل العراق، 2009/7/16، http://www.kululiraq.

(3) حرب، علي: التأويل والحقيقة، دار التنوير، بيروت، 2، 1995، ص 22.

(4) إنقزو، فتحي: هوسرل ومعاصروه (من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2006، ص ص 60–61.

(5) المرجع نفسه، ص ص 54–55.

(6) المرجع نفسه، ص ص 40–41.

(7) بلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2007، ص 45.

(8) المرجع نفسه، ص 111.

(9) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط4، 2005، ص 164. وبلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص ص 147–148.

(10) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 165.

(11) إسماعيل، صلاح: النظرية القصدية في المعنى عند جرايس، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية الخامسة والعشرون، 2005، ص ص 104–105.

(12) بلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص 141.

(13) إسماعيل، صلاح: النظرية القصدية في المعنى عند جرايس، ص ص 55–56.

(14) المرجع نفسه، ص 75.
(15) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 166.
(16) إسماعيل، صلاح: النظرية القصدية في المعنى عند جرايس، ص ص 37.
(17) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 169.
(18) مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 1990، ص 52.
(19) بلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص 194.
(20) المرجع نفسه، ص 73-74.
(21) حرب، علي: التأويل والحقيقة، ص 27.
(22) المرجع نفسه، ص 28.
(23) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 70-71.
(24) المرجع نفسه، ص 73-74.
(25) بلانشيه، فيليب: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص 113.
(26) المرجع نفسه، ص 113.
(27) المرجع نفسه، ص 154-155.

(28) حرب، علي: التأويل والحقيقة، ص 50.
(29) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 55-56.
(30) إسماعيل، صلاح: النظرية القصدية في المعنى عند جرايس، ص ص 74.
(31) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 166.
(32) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 9.
(33) المرجع نفسه، ص 38-39.
(34) المرجع نفسه، ص 46.
(35) المرجع نفسه، ص 46.
(36) لمزيد من المعلومات حول علم مقاصد الشريعة يمكن الرجوع إلى كتاب الكيلاني، عبدالرحمن إبراهيم: قواعد المقاصد عند الإمام الشاطبي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي في الولايات المتحدة ودار الفكر، سورية، 2007، ويدرس الكيلاني قواعد هذا العلم عبر ما ساقه الشاطبي في كتابه «الموفقات في أصول الشريعة»، مظهراً أن المقاصد في ضبط فهم النص الديني، ليأتي فهماً صحيحاً متبصراً بغاية المشرع ومقصده، ويؤكد أن الدراسات في علم المقاصد تتيح المجال لانطلاق هذا العلم بوصفه علماً منضبطاً في ذاته، وضابطاً لغيره من العلوم.

(37) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 50-51.
(38) المرجع نفسه، ص 82-83.
(39) مفتاح، محمد، المقصدان والاستراتيجية، الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)، تونس، جامعة الحسن الثاني، 1992، ص ص 159-160.
(40) المرجع نفسه، ص 159.
(41) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 129-130.
(42) مفتاح، محمد، المقصدان والاستراتيجية، الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)، ص 160.
(43) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص 89.
(44) مفتاح، محمد، المقصدان والاستراتيجية، الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)، ص ص 160-167.
(45) مفتاح، محمد، مجهول البيان، دار توبقال، المغرب، 1990، ص 112.
(46) إنقزو، فتحي: هوسرل ومعاصروه (من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم)، ص 151.
(47) المرجع نفسه، ص 152.
(48) المرجع نفسه، ص 153.
(49) غادامير، هانز جورج: الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا 2007، ص 400.
(50) مفتاح، محمد، مجهول البيان، ص 89.
(51) المرجع نفسه، ص 105.
(52) المرجع نفسه، ص 105-106.
(53) المرجع نفسه، ص 106.
(54) المرجع نفسه، ص 109-110.
(55) المرجع نفسه، ص 110-111.
(56) المرجع نفسه، ص 111-112.
(57) حرب، علي: التأويل والحقيقة، ص 23.
(58) حرب، علي: مجهول البيان، ص 112.

* * *

التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

ليس من شك في أن التيارات الفكرية قد شهدت اختلافات جمة، وتباينات كبيرة منذ البدء في اتخاذ مساراتها، إذ يُلفي المتأمل توجهات، ورؤى تختلف كل الاختلاف عن بعضها البعض،وهذا الاختلاف مصدره جملة العوامل، والمؤثرات،التي تحيط بكل تيار فكري، ولكل تيار من هذه التيارات مصطلحاته الخاصة به، والتي تتفق مع توجهاته، وأفكاره، وهي كذلك تتعدد،وتتنوع، ومن هنا تبرز لنا أهمية الموضوع الذي نسعى للإحاطة به في ورقتنا هذه، وذلك من خلال الوقوف مع كتاب الناقد السعودي المتميز الدكتور سلطان بن سعد القحطاني؛أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك سعود، والموسوم بـ: «التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي»، فهو يُقدم لنا دراسة وافية عن قضية إشكالية المصطلح النقدي العربي، والخطاب العائم في مواجهة الثقافات العالمية الأخرى، حيث إنه يهدف من خلال هذه الدراسة القيمة إلى كشف الحجب، وتجلية الغموض عن إشكالية المصطلح النقدي المتباين بين التيارات الفكرية، وترجع هذه الإشكالية بالدرجة الأولى إلى الانتشار الواسع للتيارات العالمية بعد الحرب العالمية الأولى،فقد انتشرت تلك التيارات انتشار

النار في الهشيم، وازداد عددها بشكل كبير، وبرزت الثقافة الغربية على أساس أنها ثقافة القوي«التي نشرها من خلال لغته ومخترعاته، وبالتالي استطاع أن يُعممها على العالم،في وقت ضعُف فيه الشرق العربي الإسلامي، ولم يكن على أرضية تحقق له من القوة العلمية ما يُمكنه من التعامل مع تلك التيارات بنفس القوة والمنطق،أو حتى اللغة المعبرة عن حاجات المجتمعات»[1].

وقبل الولوج إلى أفكار ورؤى الدكتور سلطان بن سعد القحطاني،التي حواها هذا السفر الهام، نرى أنه من المفيد أن نُلقي الضياء على بعض الكلمات الهامة التي حواها العنوان، وهي:«الإشكالية»، و«المصطلح»، و«الفكر».

تنصرف الإشكالية في سياق دلالتها اللغوية إلى القضية التي أوجبت التباساً في الفهم،ويكتنفها الغموض،فهي بحاجة إلى شرح،وتجلية وتوضيح، واستشكل الأمر أي التبس،أو اختلط، ولم يتضح وفقاً لما يقتضيه المطلوب، ومنه الأشكل أي صاحب اللونين المختلطين ،والشَكْلُ الأمر الملتبس،وغير الواضح.

ويُمكن أن تُحدد ماهية المصطلح من حيث إنه إجمالٌ للكلمات والعبارات الاصطلاحية التي تُطلق على علم من العلوم،و تتصل بفرع من الفروع المعرفية، أو تنتمي إلى فن من الفنون«أو الكلمات و العبارات الخاصة بعالم معين في بسطه وعرضه لنظرية من النظريات الفنية أو الأدبية أو العلمية كأن تقول مُصطلحات الغزالي في التصوف كالمُريد والقُطب والإشراق»[2].

ويذهب الدكتور محمد التونجي إلى أن المصطلح«هو لفظ موضوعي اتخذه الباحثون والعلماء لتأدية معنى معين يوضح المقصود،والمصطلح من مشكلات الأمم في كل عصر، وقد ظهرت مشكلة المصطلح العربي منذ بدؤوا بتدوين علوم القرآن وتأليف الكتب. وتمخضت المشكلة حين شرعوا بالنقل والترجمة. فعمدوا إلى نبش العربية لاستخراج مصطلح يناسبهم. وإن

عجزوا استخدموا اللفظة الإغريقية أو الهندية... وعدُّوها مُصطلحاً يفي بالغرض»(3).

وأما الفكر فيأخذنا التأمل في دلالاته إلى جملة من المعاني الواسعة، فيمكن أن يُوصف بأنه ما يقوم به الذهن من تأمل في شتى القضايا التي تلفت الانتباه في هذا الوجود،بالإضافة إلى الهواجس التي تُساور المرء، والاستدلالات المعمقة، وردات الفعل النفسية والحركية، وجميعها يصدر عن الفكر،وهو«استعداد عقلي وذهن يقظ يُعين على توارد المعاني،والتأمل، والمحاكمة. وهو نظرة عميقة تُوصل صاحبها إلى رأي عميق يختلف عن آراء الآخرين»(41).

إننا نتفق مع رؤية الدكتور يوسف حسن نوفل، التي قدمها عن الكتاب،إذ أنه أشار إلى أن الجدة لا تكمن في الموضوعات التي طرحها الدكتور القحطاني، بل إنها تظهر في رؤاه النافذة والعميقة، وتتجلى في تلك النظرة البانورامية المتسعة الحدقات في إطار الإجابة عن تساؤلات علمية تحرص الباحث على أن يتخذ طريقه الواضح للإجابة عنها حول المصطلح النقدي في مسيرة طويلة عريقة تبدأ منذ ظهور الإسلام حتى اليوم.

وللباحث الحق في تساؤله حول إشكالية المصطلح: أهي إشكالية معرفية أم إشكالية تراثية؟، وهل ظهرت شخصية علمية للمصطلح مع قيام الدولة العربية آنذاك، شخصية تحدد الملامح الخاصة لمصطلح عربي إسلامي يقوم -حضارياً- في حقبة معرفية أعقبت حقبة سابقة كانت متمثلة في حضارتين قديمتين عريقتين هما: حضارة الروم، وحضارة الفرس؟ يتبع ذلك أهمية تأمل موقف أبناء هذا التراث المنسوب إلى تلك الحضارتين القديمتين، موقفهم من الدين والمعتقد الجديد، وموقفهم من اللغة وما جدّ فيها من سمات، وذلك كله -بطبيعة الحال- لا ينفصل عن موقف الخطاب الديني الدائر والمحتدم والمَوّار في ذلك المجتمع، والمتمثل في تعدد الفرق الإسلامية من معتزلة وخوارج وشيعة

باطنية. بل ما دار حول ذلك كله من أصوات: الزنادقة، والحشاشين، والمارقين على النظام الديني، ثم ما موقف الوسطيين وسط هذا الخضم الموار؟.

والموقف العام السابق الذي استوى في البدايات من عمر الدولة الإسلامية يؤكد مقولة قديمة جديدة هي: ما أشبه الليلة بالبارحة، ومقولة: إعادة التاريخ نفسه؛ لنرى أنفسنا – وجهاً لوجه – منذ بداية العصر الحديث حتى الآن نقف أمام اتجاهات متنوعة متكاثرة متداخلة حيناً، ومتنافرة حيناً، ما بين العلمانية، والفكر الفلسفي بوجوهه ومدارسه وتياراته المتعددة، وما أسفرت عنه الحداثة من تطبيقات ورؤى تجعل من الحداثة حداثات، لا حداثة واحدة، ومنذ مرحلة الانسلاخ أو الانقطاع عن الدولة العثمانية حتى الآن، نشأت، ونمت، وترعرعت، وتطورت، وتشكلت تيارات واتجاهات ومدارس، وجماعات كثيرة بعضها ذو منحى عربي، وآخر قومي، وأممي، وآخر مازج بين العروبة والإسلام، أو فاصل بينهما، ويساري، وناصري، ومن قبل ذلك حيرة السؤال حول مؤشر الاتجاه: أهي الجامعة الإسلامية أم الجامعة العربية؟، والمقابلة الواضحة بين التيار الغربي وتيارات: الإخوان المسلمين، وتيار العروبة القومي، والقومية العربية الرومانسية، والأهم من ذلك كله أن الفكر العربي لم يعش، وما استطاع أن يعيش بمعزل عن الرأي الآخر، والعين القارئة الأخرى، البادية في اهتمامات المستشرقين فرادى، وجماعات منظمة موجهة مدعومة، خالصة لوجه التراث حيناً، أو لوجه آخر غيره أحياناً، أو للاثنين معاً، وما دور البيئات العربية المتعددة في ذلك كله، وما الحل المطروح؟ وما دور اتجاه الأدب الإسلامي؟ وما موقع التغريب من ذلك كله في مجتمع صار قرية صغيرة بفعل تنامي وسائل الاتصال وتعاظمها، وتقارب المسافات وتلاحمها؟

أسئلة وعلامات استفهام كثيرة طرحت نفسها من قبل، وتصدى هذا الكتاب الصريح لمواجهتها، وتسليط الضوء على زواياها وجوانبها بشكل علمي

دقيق»(5)، منطلقاً في دراسته من رؤية نقدية بُنيت على منهجين متوازيين هما: المنهج التاريخي الذي يتوجب على الباحث أن يعتمده، بصفته حتمية لدراسة وتتبع المراحل التي مر بها الفكر،والتأمل في تطوراته، والتغيرات التي لحقت به عبر مختلف الأحقاب، والمنهج التحليلي المقارن الذي يحتاج إليه الدارس، ولاسيما عند معالجة القضايا الشائكة التي تحتاج إلى تبسيط وتوضيح،فيلجأ الباحث إلى المناقشة، والتحليل، والتدليل على ما ألفاه من قضايا في دروب بحثه،وفي هذا الجانب أشار المؤلف إلى أن المنهج التاريخي مكنه«من تتبع إشكالية المصطلح تاريخياً، والتحليلي قام على الأول من حيث الزمان، كظرف يبرر ظهور التيار،أو يشجع على ظهوره (سياسياً واجتماعياً) إضافة إلى خلق مصطلح جديد أو ترجمة مصطلح أجنبي يتفق حيناً ويختلف في أحيان كثيرة مع واقع العالم العربي الإسلامي، فالمصطلح النقدي الفني يدل على واقع قد لا يكون موجوداً بالفعل في الثقافة المنقول إليها. وبما أن العالم العربي جزء لا يتجزأ من المنظومة العالمية، فقد كان لزاماً عليه وعلى أبنائه المثقفين التعامل مع المصطلحات العالمية بحذر ووعي لدلالة المصطلح في ثقافته الأصلية والثقافة المنقول إليها، ومن جانب آخر التعامل مع النص، بصرف النظر عن مؤلفه، أو صاحب النظرية نفسها، وهذا ما فعله الغرب لنمو ثقافته، حيث اختار لها كل ما يراه صالحاً، من العلوم والفنون والآداب، وجعل منها مرجعية ثقافية بنى عليها أسس ثقافة جديدة، مرجعيتها الأصلية ثقافة محلية تحولت فيما بعد إلى ثقافة عالمية، بجهود أبناء الثقافة نفسها، وبالرغم من تعدد اللغات والثقافات، إلا أنها لم تُحدث شقاقاً ولا عداوة شخصية، أو خلق مصطلح لألفاظ في غير مكانها .لذلك جاء المصطلح واضحاً يدل على مفهوم ثقافي وعلمي من الثقافة نفسها»(6).

المصطلح في الثقافة العربية:

من خلال الفصل الأول من الكتاب نُلفي عرضاً وافياً عن إشكالية

المصطلح الثقافي عند العرب، إذ إن الدكتور سلطان القحطاني يرى بأن المصطلح كان يُشكل غموضاً في وقت ظهور الإسلام، وذلك من حيث المكابرة العلنية، والتمسك بالقديم، ومراعاة المصالح من جانب آخر، ومن زاوية أخرى بسبب سوء فهم المصطلح من قبل أغلب الدارسين للثقافة العربية الإسلامية.

ولقد ارتكزت المنهجية العربية على مبدأ الاصطلاح على كل شيء منذ العصر الجاهلي، وذلك بغرض تحقيق الاستقامة في مختلف الأحوال العامة منها والخاصة، حيث إنهم نقلوا بعض الأشياء بأسمائها كما هي في اللغات الأخرى، ومع مرور الزمن تعربت وشاعت في لغتنا العربية، حتى أضحت جزءاً منها، إذ إننا نجد في القرآن الكريم جملة من الألفاظ الفارسية، والهندية، والمصرية، وقد عرج المؤلف في هذا الفصل على التراث الحضاري العربي منذ العصر الجاهلي، وتطرق إلى بعض التحولات التي طرأت عليه إلى غاية العصر الأموي، وقد بينت النصوص الكثيرة المبثوثة في الأسفار القديمة مدى ما بلغه العرب من رُقي وتقدم فكري، فنحتوا له ما يلائمهم من المصطلحات في مجالات حياتهم التجارية، والمعيشية، والأمنية، وعلى مدى هذه الفترة ظهرت مصطلحات جديدة، وبرزت على الساحة ولم تكن تظهر من قبل، وعن أصلها يشير المؤلف إلى أن بعضها مستمد من الثقافة العربية الموروثة، والآخر جديد، وفي كل من الحالتين امتزج التراث بالمعاصرة وولد مصطلح جديد في الثقافة العربية الإسلامية، وتفرع منه عدد من المصطلحات، حسب الحاجة وما يعبر عن حاجات المجتمع من ناحية، ومتمسك بالمرجعية الفكرية – الدينية واللغوية – من ناحية أخرى. وعُرف بمصطلح الثقافة العربية الإسلامية. وقد قابل هذا المصطلح إشكاليات مع المصطلحات القديمة عند الأمم التي دخلت الإسلام، ولعل أول إشكالية حدثت في المصطلح الفكري، قبل النقدي كانت مفردة (العروبة) التي سادت في العصر الأموي، فالدولة الأموية كانت تعتز بالعنصر العربي عن غيره من العناصر الأخرى، وذلك ما عبر عنه الجاحظ بقوله

(عربية أعرابية)، ومن المؤكد أن هذه الإشكالية قد ساعدت أعداء هذه الدولة من العباسيين على التربص بالأمويين،ثم التنكيل بهم على أيدي القادة الجبارين من العنصر الفارسي،بحجة تحويل المصطلح إلى (إسلامي) بدلاً من العربي، وبحجة أن الدين للعالم كله،وليس للعرب»(7).

التيار العربي الإسلامي في مواجهة التيارات الثقافية الأخرى:

يقصد الدكتور سلطان سعد القحطاني بالتيارات الأخرى تلك التيارات التي لا تنتمي للمنظومة العربية، وهي تيارات تُوصفُ بأنها إسلامية، بيد أن خلفيات ثقافتها أجنبية، وقد دخل أهلها الإسلام، وانتموا إلى الدولة الإسلامية، ومما لا يشوبه ريب أن الخلفيات الثقافية تشكل مرجعيات فكرية خاصة، وبمجرد الحديث عن المرجعيات الفكرية نُدرك أن لكل مرجعية مصطلحها الخاص الذي تشكّل من انتمائها إلى ثقافتها الخاصة، وهنا تبرز إشكالية المصطلح في هذا الميدان، وقد قام المؤلف حينما رصد مواجهة التيار العربي الإسلامي لتلك التيارات بتقسيم تلك التيارات إلى ثلاثة أقسام رئيسة، فقسم أسلم وحسن إسلامه، وقسم آخر أسلم ظاهرياً وبقي على ديانته القديمة مثل(المجوسية)، متقياً بالإسلام، وقسم أعلن الكفر والزندقة، ونصب العداء للعرب وللإسلام.

فبشأن المرجعية الفكرية، تعود الجذور إلى امتزاج الثقافة العربية مع غيرها من الثقافات الأخرى غير العربية، ومن البدهي أن تنشأ من خلال ذلك الامتزاج ثقافة جامعة هي الثقافة العربية الإسلامية ومن ثمة «صار اللسان عربياً، والدين الإسلام، وحتى الأقليات التي لم تُسلم،ولم تتخل عن دينها القديم، مثل المسيحية واليهودية، من بقايا اليونانيين، والأقباط في مصر، والفينيقيين والآشوريين في العراق، تعربوا وأصبحت ثقافتهم عربية وانتماؤهم عربياً، بحكم الانتماء العام للدولة. بيد أن ذلك لا يعني التخلي الكامل عن الموروث الثقافي لكل من الطرفين، العربي وغير العربي، أو المستعرب –

إن جاز لنا التعبير – ولابد أن يُحدث هذا التمازج بين الثقافات والديانات والموروث الثقافي حركات فكرية، مرجعيتها الثقافة العامة، وهي الثقافة التي استطاعت أن تُكيف الشكل العام بقوة الدعم السياسي، لكن بقي الشكل الخاص (الداخلي)تتنازعه مرجعيتان (الموروث الثقافي والثقافة الجديدة) ومن هنا ظهرت الفرق السياسية، على أنها نشاط فكري متعارض مع بعض المبادئ العربية حيناً، وحيناً آخر مع المبادئ السياسية من داخل المنظومة العربية، هذا من ناحية المظهر العام للفكر،كمرجعية،أما من الناحية الفكرية الخاصة بالتراث فلم يتخل البعض عن الفكر الموروث»[8]، وقد اقتصر نمط مرجعية الأصول على استخدام المصطلح الإسلامي الأصلي، مُتخذاً من القيم والمبادئ الإسلامية معياراً وحيداً في النظر والحكم، ومن النص النقلي مرجعاً نهائياً في الدليل والإثبات، وكما يشير المؤلف إلى أنه ليس بحاجة إلى أن يستوحي عناصر فكرية مستقلة من خارج أصول النص القطعي، للاستعانة بها لتبرير فكرته والتدليل عليها والدفاع العقدي عنها، وإن احتاج إليها ففي أضيق نطاق، خاصة في الحوار أو الشرح أو في التعليم أو محاورة غير المسلمين،ويواجه التيارات غير المسلمة في حدود الأصول النقلية، بمعاييرها الثابتة،وليس بطرق التأويل العقلي، كما لا تحول هذه الأصول إلى فلسفات علمية داخلية(وإن كانت العلمية ثابتة في داخلها)فليست هي الأساس، مثل (الصلاة رياضة، والصيام صحة، والزكاة تكافل) وعلى صحة هذه الأقوال، إلا أنها تحول ذهن المتلقي من الجانب الروحي إلى الجانب العملي، وتفتح الباب للبدائل الأخرى، وهنا يختلف المصطلح العربي الإسلامي عن المصطلحات عند الأمم الأخرى، فالصلاة تعني الدعاء، وهو جانب نظري، في المصطلح اللغوي،والصيام مكتوب على من قبلنا، وأدوات الصحة متعددة، والضمانات الاجتماعية موجودة عند غير المسلمين بوسائل متقدمة ومتطورة، ومن هنا يهمل الجانب الروحي المرتبط بالمصطلح العلمي أو الفعلي، فالإيمان الروحي لا يكفي بدون

الجانب العملي، ولا العملي يكفي بدون الروحي، فهما وجهان لعملة واحدة، وقد قابل هذا النمط في الفكر العربي الإسلامي إشكالية الخطاب العصري،في مواجهة الثقافات الأخرى،خارج نطاق الفكر الإسلامي، والفرق المتفرعة عنه»(9)، ويعود السبب إلى اندفاع الكثير من الدعاة السلفيين في مواجهتهم للتيارات الفكرية الإسلامية، وإلى سوء فهم اللغات، ونظراً لتغير المصطلح إلى مفاهيم ناقصة الدلالة العلمية والروحية.

قُسم هذا النمط إلى فرعين رئيسين: فرع يمثله السلفيون السنة، إذ إنهم يتمسكون بالنص والنقل، وهناك من الباحثين من يضم إليهم بعض محافظي الشيعة مثل الزيدية، وقسم من الإمامية ويوجد في داخل هذا الفرع فرع آخر يقل عنه تشدداً،حيث يقبل الرأي الآخر، والاجتهاد والقياس، لكنه – أيضاً – يرفض الرأي الفكري والتيارات الفكرية الخارجية وفلسفة النص، ويتحرك في حدود جزئية لا تمس جوهر الأصول الثابتة ولا العقيدة، وهذا شيء يحيله إليها، وذلك يعود إلى شدة الحساسية من الفلسفة وعلم المنطق، وكل ما هو غربي، سواء ما هو قديم أو ما هو حديث، فهو يأخذ بالشكل التعميمي، وأقرب أحكامه جغرافية مكانية، أكثر منها علمية، وقد عالج قضية هذا التيار الفكري الشيخ مصطفى عبدالرزاق في كتابه (تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية) وانتشر هذا التيار في مصر، في بداية القرن العشرين،في مواجهة المد العلماني والثقافة الغربية، وتمثل في الجمود الفكري الحضاري، وانزوى في المعاهد الإسلامية والزوايا،حتى جاء تطوير الأزهر على أيدي الإصلاحيين، مثل محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، والشيخ مصطفى عبدالرزاق نفسه، لكنه تطور بطيء، نظراً للتصادم بين التطوير والخوف منه وبين الضرورة القصوى لإيجاد هذا الإصلاح، ووجود هذا التيار في داخل نمطية التيار العام، يؤكد قابلية التيار للتفاعل مع كل التيارات،ويتقبل التطور الفكري والنقاش، وبناء قاعدة معينة ذات هوية مستقلة،لا تتعارض مع التيارات الأخرى»(10).

وأما الفرع الثاني فيشترك مع السلفية في إيمانها بأن القيم الإسلامية هي القيم الصالحة نهائياً،ويؤكد على أن الإيمان الصادق موجود في فكر العلماء الفلاسفة العقلانيين، ولهذا الفرع جملة من المحاسن التي تحسب له، إذ أن ثباته على الكثير من المبادئ العامة والخاصة أكسبه احترام الكثير من المفكرين، فقد جادل أصحاب الاتجاهات الفكرية المتعددة، مثل الصوفية، وهم أصحاب مذهب من داخل السنة، ولكن تغلُب عليهم الدروشة فيما يبالغون فيه من الزهد، وإن كان الزهد مطلباً في أساسه الفكري الإسلامي، وهم يعترفون بالزهد المعقول،ومن المؤكد أن هذا التيار نشأ في العصور المتتالية من حكم الآسيويين، وما اعتراه من الفساد والنزاع بين السلاطين، وتحيز الصليبيين للمسيح على حساب هدم الإسلام، واليأس والقنوط من شدة الظروف العامة والخاصة، فأقاموا الموالد والمدائح والابتهالات،لعل الله يلطف بهم،كما يذكر ابن قيم الجوزية (691-751هـ) من علماء القرن الثامن الهجري أن نصر الدين فرض لازم وليس كفاية، ويرى بعضهم أن بعض أصحاب الكرامات كانوا يمشون على الماء!!، ومع أن هذه الخرافات والدروشات ليس لها أصول علمية، إلا أن بعض أصحاب هذا الفرع كانوا يجادلونهم بالمنطق العقلي، ويرون أن العقل محور التفكير ويؤمنون بالحوار مع المسلمين وغير المسلمين»[11].

أهم التيارات الفكرية المعاصرة:

سلط الدكتور سلطان بن سعد القحطاني الأضواء على ثلاثة تيارات فكرية هي: التيار الفلسفي، والعلماني، والحداثي، ويبدو أن اختيار المؤلف قد وقع على هذه التيارات الثلاثة نظراً لأهميتها، ولأنها قد فُهمت على غير مقصدها كما أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب، كما أنها لم تُقابل بدراسات علمية مُقننة، فدُرست بنوع من الحماس الزائد ابتعد أصحابه عن النقد المُحايد، واقتربوا من الهجوم على رموز وشخصيات محددة مبتعدين عن التحليل والنقد العلمي.

بالنسبة للتيار الفلسفي يرى المؤلف بأن مجرد تسمية الفلسفة يحدُثُ للسامع نوع من الارتباك نظراً لارتباط ذكر الفلاسفة بالإلحاد، وقد كاد مصطلح الفلسفة أن يختفي من العالم العربي منذ سقوط حضارتنا العربية الإسلامية إلى ظهور عصر النهضة في أوروبا.

لقد تحدد اتجاه هذا التيار من خلال أنه يرى إصلاح المذاهب الفقهية لا يمكن أن يتم إلا بالرجوع إلى فلسفة المستجدات على الساحة الإسلامية، وفي نظر أصحاب هذا التيار أن الإصلاح لا يتم إلا بالعودة إلى فلسفة المستجدات على الساحة الإسلامية، ولا يكون الإصلاح إلا بوجود فلسفة مؤمنة من خلالها يتم التأويل والاجتهاد الفقهي.

أما التيار العلماني فيعود ظهوره بشكل أساس إلى عودة عدد كبير من المثقفين العرب من مصر، وبلاد الشام من الدراسة في الغرب، فتأثروا بالمناهج الغربية في أوروبا، وقاموا بالمجاهرة بالفكر الغربي الخالص، واتجهوا اتجاهات تغريبية خالصة، وقد عرض المؤلف أفكار الكثير من أصحاب هذا الاتجاه، ومن بين هؤلاء طه حسين، فظهور كتابه «في الشعر الجاهلي» سنة: 1925م «مس من كرامة اللغة كموروث عربي إسلامي، والسبب ما قام به طه حسين من شك في الشعر الجاهلي على أنه مصنوع في العصر الإسلامي ليكون دليلاً على القرآن الكريم، وطه حسين اتخذ في البداية،المذهب الديكارتي (نظرية الكوجيتو) لعالم الرياضيات الفيلسوف الفرنسي، دي كارت (1650-1596م) في الشك ليصل منه إلى اليقين مذهباً له في هذه الدراسة،وقد سبقه إليها المستشرق البريطاني (مارجوليوث j.Margoliouth) فطه حسين بدأ بمنهج الشك الديكارتي في بحثه - هذا - والشك الديكارتي في حقيقته وتحليله النهائي شك منهجي،لأن ديكارت ذاته تجاوزه بعد تطبيقه منهجياً وعاد إلى ثنائية الروح والجسد، وأكد أولوية الإيمان منضوياً بذلك تحت الاتجاه المثالي الأوروبي الجديد الذي غدا علماً من أعلامه. وقد تأثر طه حسين بعدد

من المستشرقين الفرنسيين، منهم على سبيل المثال، رينان وكونت، فكرياً، وأناتول فرانس، ويعتبر مثاله الأعلى،كما تعرف شخصياً على أندريه جيد، وترجم كتابيه، تيزه، وأوديب، ونجد أقصى ما وصلت إليه مادية طه حسين تأثره بالفكر الاجتماعي للفيلسوف دور كهايم (1858–1917م) أستاذه في مرحلة الدكتوراه، ويرى الكثير من الدارسين عدم مادية دور كهايم بالمعنى الدقيق، بيد أنه أخضع قيم الدين والأخلاق في دراسته للمجتمع، للتطور التاريخي الواقعي،ورد مصدر تلك القيم إلى الوجدان الاجتماعي،وذهب إلى أن الجماعة تكون معتقداتها. يقول طه حسين في مقالة حول الفرق بين التفسير الاجتماعي العلمي والتفسير الديني للتاريخ: (إن دور كهايم ينتهي من بحثه الطويل الدقيق إلى نتائج مختلفة منها: إن الجماعة تعبد نفسها، أو بعبارة أدق تؤله نفسها) وهذه العبارات تثير مشاعر الآخرين، سواء قصدها أو لم يقصدها،فاختيار المصطلح يمثل دوراً مهماً في فكر صاحبه، وهذه معضلة من معضلات كثيرة في المصطلح النقدي في الثقافة العربية)[12].

وعن تيار الحداثة، فيرى الدكتور سلطان سعد القحطاني أن الحداثة كمفردة نتج بين دالها ومدلولها فجوة تضيق وتتسع وبفهم الدلالة أو عدم فهمها على الوجه الصحيح، من الجانب النظري المعرفي، وبناء على الفهم تتداخل المعاني الدلالية، وبالتالي ينتج مصطلح ضبابي غير واضح المعالم،يسبب بدوره التباساً في الفهم ويصدر بناء عليه أحكام خاطئة. ومهما يكن الحدث في مجتمع ما، فلابد من رد فعل أو أفعال مصاحبة للحدث قبل تمحيصه والنظر إليه، من حيث الاتفاق والاختلاف من الجانب الثقافي الذي يحمل في داخله الموروث (الديني والشعبي والأخلاقي والبيئي) وهذه أمور شديدة الترابط، من الناحية الاجتماعية الثقافية. وبما أننا في العالم العربي الإسلامي لم ننظر إلى التيارات الغربية نظرة الفاحص المتأمل،فقد اختلطت المفاهيم الحديثة في أذهان الكثير منا حيال هذه الواردات الجديدة في مجتمعات منفتحة على العالم منذ الحرب العالمية الأولى. وبين العالمين – المنفتح والمحافظ – الحريص على

بقاء الحياة كما هي دون تحديث في القديم، ولا إحداث شيء جديد،صارت الفرص مهيأة للغزو الجديد واقتحام أسوار المحافظ بكل يسر وسهولة، نظراً لحاجة مجتمعات هذا العالم المحافظ لما يقدمه العالم الآخر من تقنيات حديثة لم تُعرف من قبل»[13].

وقد قدم لنا المؤلف رؤية شاملة ومعمقة عن عالمنا العربي، ونظرته للحداثة، فتطرق إلى جملة من النقاط الهامة، التي ركزت على تحولات مجتمعنا العربي، وطرائق رؤيته للحداثة، وكيفية تعامله معها، إذ إن العالم العربي قد انقسم إلى فريقين «فريق رحب بالغرب وبحداثته، وتقبلها كما هي، وليس له في الأمر خيارات أخرى، وليس له إلا أن يتعامل معها بكيفيتها متخلياً عن كل شيء يربطه بالماضي القريب، ويرى أنه بهذه الطريقة سيكون مثل العالم المنتج، وما هو إلا مستهلك لإنتاج ذلك العامل، فيهمل الدين، ويستعمل ألفاظ الكفر، من سب للدين وارتكاب للمحرمات، كرد فعل على الجمود، وثورة على التراث العربي، ومعظم هذه الفئة من الجهلة والشعوبيين، غير المتعلمين، وهم قلة مقلدة، سرعان ما رجعت إلى طريق الصواب»[14].

التيارات المضادة للتيار الغربي:

لا ريب في أن سعي التيارات الغربية للتخييم على الوجود العربي، وتحويل فكرنا العربي إلى فكر ينسجم مع مخططاتها، نجم عنه ظهور عدد من التيارات التي سعت إلى مواجهة تلك التوجهات الغربية، فقام الإنسان «بمراجعة نفسه للخروج من هذه الدوائر المغلقة، يبحث عن سبيل يتخذه مخرجاً من هيمنة التيارات الغربية من ناحية، ويسعى لتكوين شخصية مستقلة من ناحية أخرى، فظهر تيار العروبة الأول على يد ساطع الحصري، مقلداً لتيار القومية الغربية الذي نشط في هذه الآونة، وتصادم مع التيار الإسلامي، ومن ثم جرت المحاولات لإيجاد البدائل الفكرية، من طريق تيارات جديدة لها طابع المحلية، لتكون رد فعل على التيارات الغربية المتزايدة في المنطقة»[15]، وبناء على هذا

برزت مجموعة من التيارات، كشف الدكتور سلطان سعد القحطاني الحجب عن توجهاتها وأفكارها في الفصل الأخير من الكتاب، فقسمها إلى خمسة تيارات رئيسة، وبدءاً بتيار «الإخوان المسلمين» قدم الدكتور القحطاني متابعة تاريخية شاملة لهذه الحركة منذ أن تأسست في السويس سنة: 1928م من قبل أبرز نشطائها الثلاثة: حسن البنا، وعبدالقادر عودة، وسيد قطب، وقد «دارت حول هذه الحركة شكوك كثيرة، مع حسن الظن بأعضائها ومؤسسيها، فهناك من الغربيين من قال: إنها أنشئت لتكون ضداً للحركة الصهيونية وقهرها عن التمدد في الوطن العربي الإسلامي في الشرق الأوسط، وهناك من قال: إنها ظهرت لتكون ذرعاً منيعاً من انتشار الشيوعية، وعلى أي حال، هذه أقوال لا تستند على دليل علمي يجوز القطع به، وقد انتقلت إلى القاهرة، في سنة 1933م، بزعامة حسن البنا (1904-1949م) ويعتبر الشيخ محمد رشيد رضا (1865-1935م) الأب الروحي والفكري للإخوان المسلمين، وجماعة المنار هم الصوت الوحيد الذي يُكافح العلمانية، وقد أخذ من توفيقية محمد عبده جانبها السلفي، ومن الغزالي موقفه الكلامي، وموقف ابن تيمية الفقهي والتشريعي، وناصر الدعوة السعودية في عهد الملك عبدالعزيز، وقد أجهد نفسه في صياغة قانون إسلامي حديث يكمل الشريعة ويسير معها، وأفتى ضد قتل المرتد لأسباب عقيدية خاصة به لا تثير فتنة عامة، وعالج وضع المرأة فمنه أخذ حسن البنا، وعبدالقادر العودة، وحسن الهضيبي، وسيد قطب، ومصطفى السباعي، ومحمد المبارك، ومعروف الدواليبي، وتقي الدين النبهاني، ومن جاء بعدهم من الإخوان... وبالرغم من أن هذه الحركة استقت من مصدر واحد (الشيخ رشيد رضا - رحمه الله -) إلا أن هناك اختلافاً في المنهج والأسلوب الفكري، فلم يأخذوا منه التوفيقية ولا السلفية المعتدلة، بل كانوا أكثر تصلباً وعنفاً، وكان مصير الثلاثة، إما اغتيالاً وإما إعداماً، فحسن البنا لم يؤثر عنه أكثر من مرشد للإخوان، وشُهد له بالذكاء، وعبدالقادر عودة - كذلك - أما سيد قطب فكان خطابياً هجومياً شديد اللهجة، تقرب لهجته الفكرية

الخطابية من لهجة الشيوعيين – وقد يكون ذلك من خلفيته الثقافية – فهو يخاطب الجماهير الجائعة ويهاجم أصحاب الترف والعيش الرغيد، وإن كنا لا نعارض هذا المبدأ،لكن لم يكن موفقاً في أسلوبه النثري،خاصة في الآونة الأخيرة، وهو الشاعر والناقد، وصاحب القلم الجميل قبل الدخول في حركة الإخوان »(16).

وأما تيار العروبة القومي،فيلفت المؤلف الانتباه إلى أنه من الغرابة دراسة تيار يشكل ظاهرة بين أهله، حتى كأنه غريب عليهم، ومن الجانب الواقعي فإن هذا التيار لم يُستغرب كلية، ولكنه أضحى شبه غريب عن أهله، وفي عقر داره،حيث إن «المصطلح لا يعرف في أساسه ومعناه، ويؤوله على كل ما يعتقد ويسمع من الآخرين بدون وعي. إن القومية التي نادى بها البعض قياساً على القومية الأوروبية، مثلما فعل ساطع الحصري (ت 1968م) كانت في أساسها قومية عربية، ضد القوميات العرقية التي نادت بها الأحزاب التركية في القرن التاسع عشر الميلادي، وألغت فيها العنصر العربي، مما ترك رد فعل في نفس العربي المعتز بعروبته ودينه، ولسان حال دينه عربي خالص، ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ ﴾ (سورة إبراهيم 44) وكل الآيات تؤكد أن الإسلام والعروبة لا ينفصلان،إلا بانفصال الرأس عن الجسد، وما كان فشل قومية ساطع الحصري ليحصل لو لم يكن في دعوته مستنداً على القومية العلمانية الأوروبية»(17).

وقد ركز الدكتور القحطاني في رؤيته لتيار القومية العربية الرومانسية على أهم من برز في هذا الاتجاه من الأشخاص،فبدأ من أنطون سعادة (1904–1949م) مؤسس الحزب القومي السوري الاجتماعي (1932م)، الذي أصدر مجموعة من الأبحاث العلمانية الخالصة، وبعد مدة تحول إلى محاولة التوفيق بين الروح والمادة، كما انشغل بالتوفيق بين الإسلام والمسيحية،فسعى إلى أن تجد نظريته أصداءً طيبة بين دينين، الأول قائم والثاني في ملفات التاريخ كما أشار إلى ذلك

المؤلف،«لقد كانت فكرته أن يُقارب بين الديانتين (الإسلام والمسيحية) حتى يحقق فكرة السورية، ويرى أن رقة النبي – صلى الله عليه وسلم – ولطافته، مثل المسيح،فالنبي كنعاني هاجرت أسرته قبل أن تتعرب،ولأنه بهذه الصفات الحسنة (سوري) من أرومة المسيح. وغابت عن ذهنه مؤهلات النبوة عند الاثنين، أو أنه يتجاهلها ليطوع فكرته الغربية، ونجده قد سلك مسلك بعض المستشرقين،بل يفوقهم سوءاً في كثير من الأحيان، فالمستشرقون يعالجون قضايا قد يوفقون فيها وقد يخفقون، ومن ناحية ثانية،هم محكومون بخلفياتهم الثقافية، فبعضهم كان علمياً في أبحاثه وآرائه،لكنه لم يُقرأ في سياق معرفي، و لم تُفهم مصطلحاته، ولذا قامت ضده التيارات الأخرى تشجب فكرته من أساسها. أما سعادة فقد ركب الطريق شططاً، فأخطأ هؤلاء وأولئك. وقد قدمت فكرة أنطون سعادة على غيرها لنرى الفرق بين الرومانسية الحقيقية،كمذهب أدبي نقدي ذي مصطلحات نقدية وبين العنصرية في زمن النهضة العربية»(18).

وعلى الرغم مما واجه الرومانسية من إشكاليات كثيرة في المصطلح،بيد أنها – كما يرى المؤلف – حققت ما عجزت عنه التيارات السابقة، نظراً لقُربها من المتلقي، وتجديدها وحداثتها في الأسلوب، فقسم المهجر العربي في أمريكا تمكن من النجاح في ثورته ضد التقليدية (الكلاسيكية)، و استطاع رموزها أن يجمعوا بين المؤثرات الغربية،والنبع المسيحي الشرقي،وبالنسبة لتيار القومية والناصرية فهو يُعتبر الموقف التوفيقي بين الشرق والغرب،و لم يجد عبد الناصر إلا أن يعتنق تيار القومية العربية، فهو الذي يُرضي الجماهير العربية المُسلمة فقد كانت الشيوعية متركزة في البلاد العربية (من الناحية الفكرية) «والغرب بقواه يحتل معظمها برأسماليته التقليدية البشعة، وأمريكا تمد ثقافتها الجديدة في كل أنحاء العالم بأساليب حديثة ستقضي بها على أساليب أوروبا القديمة التي تحتل أجزاء كثيرة من العالم العربي، فعند قيام جامعة الدول العربية لم يكن منها له السيادة أكثر من سبع دول (السعودية، ومصر، واليمن، وسوريا،

ولبنان،والأردن، والعراق) فكان لزاماً على عبد الناصر أن يُكافح الشيوعية بيد ويصد الغرب باليد الأخرى، وهذا موقف القومية العربية، وعندما ظهر هذا التيار كان عمره ثمان عشرة سنة، وكان يظهر في كل مظاهرة ضد الاحتلال، وفي المطالبة بإعادة الدستور، ومن قراءة حياة عبد الناصر يظهر التناقض في حياته بين نقيضين متلازمين في كل طور يمر به، ومنذ البداية يصدم بفقد أمه، وكانت إسكندرانية رقيقة،أما أبوه فكان من الصعيد موظف في مصلحة البريد، صارم في عاداته وتقاليده، وقد نشأ عبد الناصر على أفكار التيار القومي العربي، وتأثر برومانسيات العصر،في أدبياته،مثل أدبيات توفيق الحكيم،وعلى رأسها (عودة الروح)»(19).

وفي الأخير توصل الدكتور سلطان القحطاني إلى أن من سوء حظ القومية العربية أنها ارتبطت – طوعاً أو كرهاً – بنظام عربي سياسي جعلها تتحول من فكر عربي يقدم النقد إلى جدليات سياسية أُصيبت من خلالها القومية العربية بالعقم نظراً لجملة من الأسباب.

ويندرج تيار الأدب الإسلامي في إطار التيارات التي ظهرت رافضة للنظريات الغربية،وجاءت بغرض التصدي للتوجهات التغريبية، وعلى الأخص منها الدعوة إلى العامية التي روج لها الكثير من المستشرقين، وساعدهم في ذلك بعض العرب، وتعود جذور هذا التيار منذ بداية الدعوة إلى ضرورة وجود جامعة إسلامية، وذلك قبل سنة: 1945م، فلابد أن يبرز على الساحة أدب إسلامي يتبع الجامعة الإسلامية، بيد أن «ظهور التيار العروبي الإسلامي الممثل في ظهور المجلات الملتزمة بالروح الإسلامية المنفتحة على العالم في آدابه وعلومه المتطورة، مثل مجلة الرسالة، والبيان، والثقافة، قطع الطريق على ظهور تيار جديد يسمى الأدب الإسلامي، باعتباره أدباً يمثل وجهة نظر إسلامية خالصة، وبالتالي يستبعد كتابات غير المسلمين (من العرب وغير العرب) وهي الدعوة الأممية التي ظهرت بوادرها في النصف الثاني من القرن العشرين،خاصة

بعد فصل باكستان عن الهند، وظهور أقليات إسلامية في الشرق والغرب، تحتاج إلى رابط يربطها بالعالم الإسلامي،حتى وإن كان اسمياً،إضافة إلى ظهور المدارس الغربية في القارة الهندية، وتحول اللغة من العربية إلى لغة المحتل (الإنجليزية والفرنسية) في الدول التي يقطنها المسلمون في إفريقيا وشبه القارة الهندية،على وجه الخصوص، وتمسك العلماء في الهند بالدين الإسلامي ورفضهم لتيار العروبة الذي ظهر مبكراً على يد المربي (ساطع الحصري) ورفض بعض التيار السلفي للتجديد ومواكبة الحضارات الغربية وتبادل الخبرات الثقافية معها»(20). ووفقاً لرؤية المؤلف فالتعذر بالأدب الإسلامي سيؤدي بنا إلى الوقوف على مفترق طريقين،فمن جانب سيكون هناك حرمان من قراءة الموروث الثقافي بصورة جديدة، وذلك دون النظر إلى التغيرات الفكرية التي تحدث من حيث الزمان والمكان، ومن جانب آخر يكون هناك قصر للأدب على وجهة واحدة، وبالتالي سيغدو أدباً مكرراً يدور في حلقة واحدة مفرغة من المضامين العالمية المقارنة،وقد توصل الباحث في الأخير إلى أن تيار الأدب الإسلامي« وما يحتوي عليه من مصطلح مشروع لم يُقدم للأدب العربي الإسلامي إضافة تنمي فكره وتساعده على التمازج والتبادل الثقافي والفكري العالمي، وإنه محصور في أدب لغات ميتة وفكر متخلف، أراد أهله أن ينهضوا به فلم يستطيعوا، وإنه سيبقى أدب تقليد مكرر عن أفكار متقوقعة على نفسها، أما ما أنتج منه في اللغة العربية فلا يتفق مع معطيات الثقافة العربية الإسلامية المتطورة،التي أخذت من الثقافات العالمية وأعطتها، فالرواية سرد قصصي مقلد، والأساليب رديئة، والشعر منظومات بائتة،لا تُعد من الإبداع في شيء، وهي تكرار لشعر الفقهاء، مثل منظومات ابن سحمان والأميري وابن مشرف، وشعراء عصور الانحطاط الأدبي، في العهود الثلاثة البائدة: الأيوبي، والمملوكي، والعثماني. وسيبقى هذا الأدب نظرية دون تطبيق، لسببين: الأول: عدم الإبداع، لأن المبدعين الحقيقيين لم يشتركوا فيه، لأنه مقيد بقيود تقيد الإبداع،بما فيه من خيال هو جوهره، والثاني: عدم اتفاقه

مع التراث، كمصدر للبحث والمناقشة، إضافة إلى عدم تفاعله مع الحديث،بما يمثله من تطرف المنظرين وأصحاب القرار، لذلك أرى إعادة النظر في بنوده، مع توسيع الدائرة الفكرية والعودة به إلى مصادره الأولى، في الأدب العربي، وأن نعتز بتراثنا الذي أثر في حضارات العالم، وأن نثبت هويتنا، من خلال هذا التراث والإبداع العربي الحديث المتفاعل مع الثقافات العالمية،باعتبارها جزءاً من هذا العالم، شرقه وغربه، وألا نُسلم بكل نظرية، قبل أن نمحصها، ونتأكد من صلاحيتها، إضافة إلى عدم الأخذ بالعواطف دون تحكيم العقل»[21].

فذلكة:

إن دراسة الدكتور سلطان سعد القحطاني تميزت بخصال عدة نكاد نفتقدها في الكثير من الدراسات التي نُلفيها على الساحة، إذ إنها اتسمت بالإحاطة الشاملة بموضوعها، والطرح العميق، وسعة الاطلاع، والبحث الدؤوب.

فقد حاول من خلالها المؤلف أن يستخلص المعالم البارزة لمختلف التيارات الفكرية، ويربطها مع بعضها البعض،كما أنه تعرض في تسلسل فكري، وبراعة فائقة لمختلف الأفكار التي خاضت في رؤى هذه التيارات، وأحاطت بمصطلحاتها الفكرية، وقد دعم المؤلف عروضه، وطروحاته بالنقاش والتحليل، والمُساءلة عن كيفية تقبل المجتمعات لهذا المصطلح أو ذاك،عندما يتصادم مع المصطلح الذي تعود إليه.

لقد بلغت دراسة الدكتور سلطان سعد القحطاني من الجودة مستوى رفيعاً، إذ بذل المؤلف جهوداً كبيرة من أجل أن تكون جادة وأصيلة، إذ إنه كشف الحجب عن كثير من القضايا الهامة التي كان الدارسون في حاجة إلى معرفتها،وانتظروا ملياً من يُسلط الأضواء عليها،ومن بين القضايا التي أبرزها المؤلف في خاتمة الكتاب إشارته إلى أن «ظهور هذه التيارات حالة طبيعية ومحرك للفكر الإنساني في كل زمان ومكان، واختلاف الرأي لا يُفسد للود قضية،

لكن يشترط لوجود هذه التيارات،كما هو في العالم، أن لا يسيطر تيار على الساحة بمفرده، ويُحارب التيارات الأخرى، ولا يعطيها الفرصة للمشاركة بالرأي والنقد النزيه والحوار المتبادل، وأن يؤمن الجميع بعدد من النظريات التي أمر الله بها... مثل التداول، والتمييز، والحوار، والجدال، ومعرفة الآخر عن قرب، وتمحيص النظريات الإنسانية قبل رفضها، والبعد عن الهوى... وبهذا الشكل نكون قد وصلنا إلى معرفة مصطلح كل فن نقرأه ونتعامل معه، وسواء اتفقنا أو اختلفنا، فالخلاف مقبول، أما الاختلاف ففيه وجهات نظر نحترمها، ولا نعمل بها... وإذا أريد لهذه التيارات أن تنجز المشروع التنموي العربي الإسلامي، فعليها أن تتخذ خطاً وسطاً مُتسامحاً، يقوم على الحوار وتقريب وجهات النظر، والوقوف على النظريات الجديدة والقديمة وتمحيصها، ودراستها دراسة تظهر موافقتها أو عدمها للبيئة الثقافية العامة، وأن نعلم أن الفكر النقدي يقوم على معرفة التيارات المعاصرة، وقد لخصها المؤلف في أربع نقاط:

1 – تمحيص النظرية الغربية، والأخذ منها بما يتوافق مع الثقافة المحلية، وعرضها على أرض الواقع.

2 – الابتعاد عن النصوص الموجهة ضد التيارات الأخرى بحماسة وانفعال.

3 – الرجوع إلى الدراسات التي ناهضت التراث العربي، والنظر فيها من وجهة نظر محايدة، وعدم التسليم بالأقوال التي لبست الصبغة الإسلامية، ورفضت التراث العربي المتعلق بالإسلام،من عدد من الوجوه.

4 – إعادة قراءة الموروث النقدي، واستخلاص ما فيه من نظريات يمكن التعامل بها مع النظريات الأجنبية، والنظريات العالمية الحديثة»[22].

ولا يملك المتأمل بين دفتي هذا السفر إلا أن يثني على جهود الدكتور سلطان بن سعد القحطاني في سبيل النهوض بهذا البحث المتميز،على مدى ثلاث سنوات، وأسمح لنفسي في هذا المقام أن أشكره أعظم الشكر على

جديته وتعبه الذي يعكس جدية أولئك العلماء الأفذاذ ،وتضحيتهم في سبيل إثارة دروب العلم والمعرفة،وإذ نقدر جهوده الكبيرة فإننا ننتظر منه أعمالاً أخرى،يُمتعنا بها كما أمتعنا من خلال صفحات هذا السفر الشائق.

الهوامش

(1) د.سلطان سعد القحطاني:التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي،إصدارات نادي الطائف الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط:1426،01هـ/2005م،ص:11.

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط: 02، 1998م،ص:368 .

(3) د. محمد التونجي:المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية،ج:02، ط:01، 1993م، بيروت، لبنان،ص:797.

(4) د.محمد التونجي:المعجم المفصل في الأدب، ج:02 ،ص:690.

(5) د.يوسف حسن نوفل: التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي، مجلة الفيصل، الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد:355، محرم 1427هـ/فبراير 2006 م،ص:142 وما بعدها.

(6) د.سلطان سعد القحطاني: التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي، ص:10.

(7) د.سلطان سعد القحطاني: المصدر نفسه، ص:33 وما بعدها.

(8) المصدر نفسه، ص:42 وما بعدها.

(9) المصدر نفسه ، ص:53.

(10) المصدر نفسه، ص:55 وما بعدها.

(11) المصدر نفسه، ص:60.

(12) المصدر نفسه، ص:74 وما بعدها.

(13) المصدر نفسه، ص:94.

(14) المصدر نفسه، ص:95.

(15) المصدر نفسه، ص:129 وما بعدها.

(16) المصدر نفسه، ص:130 وما بعدها.

(17) المصدر نفسه، ص:147 وما بعدها.

(18) المصدر نفسه، ص:158.

(19) المصدر نفسه، ص:174 وما بعدها.

(20) المصدر نفسه، ص:181.

(21) المصدر نفسه، ص:213 وما بعدها.

(22) المصدر نفسه ، ص:220 وما بعدها.

* * *

ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في النقد الغربي

أسامة محمد البحيري

أرسطـو:

نشأت ثنائية اللغة الأدبية (Literary Language) واللغة المعيارية (Standard Language) منذ بدأ الحديث عن الأعمال الأدبية، وتحللها، وتمييز خصائصها، وتكثيف الجهود لمحاولة صياغة نظرية متكاملة تفسر الأعمال الأدبية من خلالها.

وتمثل آراء «أرسطو» بداية ناضجة لتمييز خصائص البنية اللغوية في العمل الأدبي، ودراسة العلاقة بين اللغة الأدبية (السامية)، واللغة المعيارية (الواضحة)، فيقول في كتاب «الشعر»: «وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب، والمستعار، والممدود، وكل ما بعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، وملؤها بالغريب يجعل منها

رطانة... فينبغي الجمع بين هذه الأنواع على نحو ما: فالغريب والاستعارة، والزينة، وسائر الأنواع الذي ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً»[1].

في هذا النص نجد أوصافاً محددة للغة المعيارية (العبارة الواضحة) فهي تتميز بالشيوع والابتذال، واستعمال الألفاظ في معانيها الوضعية الأصلية.

أما اللغة الأدبية (العبارة السامية)، فهي تتميز بالخصوصية والبعد عن الابتذال، عن طريق الابتعاد عن المألوف، باستعمال أنواع من المجازات، والألفاظ والتراكيب الغريبة التي تكسب العبارة سمواً، وتنأى بها عن السوقية والشيوع.

ويوضح أرسطو في كتابه «الخطابة» أن المجازات، وأنواع الانحرافات عن المألوف تؤدي وظيفة جمالية مهمة، وتسهم في جذب المتلقي لكي يتفاعل مع العمل الأدبي فيقول: «الأسماء والأفعال – أي أجزاء القول – المناسبة (الأصلية) هي التي تجعل الأسلوب واضحاً. أما الأخرى التي تكلمنا عنها في «فن الشعر» [المجازات والانحرافات]، فإنها تسمو بالأسلوب وتزينه. ذلك أن البعد عما هو معتاد من شأنه أن يجعله أرفع قدراً، وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين، ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع. وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسباً، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف، لكن أمثال هذه الطرق لا تكون في النثر مناسبة إلا في أحوال قليلة، لأن الموضوع أقل سمواً»[2].

العبارة السامية تهدف إلى تحقيق الوظيفة الجمالية التي تتجاوز الوظيفة التوصيلية للعبارة الواضحة، وتلفت انتباه المتلقي إلى البنية اللغوية للعمل

الأدبي عن طريق الانحراف عن اللغة المألوفة المبتذلة، وإضفاء طابع الغرابة على الألفاظ والتراكيب.

ونلمح في كلام «أرسطو» تفريقاً واضحاً بين خصائص اللغة الشعرية بوصفها الصورة المثلى للعبارة السامية (اللغة الأدبية)، وبين لغة النثر الأقل سمواً، والأكثر ابتذالاً ووضوحاً.

الكلاسيكية (Classicism):

أثرت آراء المعلم الأول تأثيراً كبيراً في العصور التالية، وتحولت إلى تقاليد راسخة، وقواعد ثابتة في عصر النهضة بفعل ترجمات الإيطاليين العديدة لكتابه «فن الشعر» عن الأصل اليوناني، وتوالي شروحهم العديدة له، وأسهم ذلك في وضع المبادئ الأولى للقواعد الكلاسيكية[3].

ويتميز المذهب الكلاسيكي بعدة سمات تتعلق بالأفكار والأسلوب، ففي جانب الأفكار تتميز الكلاسيكية بالعقلانية، والموضوعية، والتزام القواعد (الأرسطية)، ومشابهة الحقيقة (تأثراً بمبدأ المحاكاة)، والأخلاق، ويمكن تجميعها تحت اسم واحد: «الموضوعية الاجتماعية».

أما صفات الأسلوب الكلاسيكي، فهي: الاختيار، والنظام، والبساطة، والقصد إلى العادي، والوضوح. ويمكن تجميعها تحت اسم واحد، وهو «الشكل المهذب»[4].

«فالأسلوب الكلاسيكي ينافي التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شيء كما يحرص على الوضوح، ولا يظهر ذلك فقط في اختيار الألفاظ والتراكيب، بل في الصور البيانية أيضاً. فالشاعر الكلاسيكي يريد أن يمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف»[5].

ولكن بدأ الشك يتسرب إلى قواعد المذهب الكلاسيكي مع بدايات القرن الثامن عشر، ووجه النقد إلى كثير من مبادئها الرئيسية الفكرية والأسلوبية، فقد

انتقد «الأدب ديبو» في كتابه «تأملات حول الشعر والتصوير» (سنة 1719م) مبدأ القواعد الثابتة، لأنها لا تؤدي إلا إلى فن جامد متشابه، وأكد جانب العبقرية الفردية التي تأتي عن طريق الإلهام، في مقابل التهوين من شأن الموهبة الكلاسيكية التي تتولد عن طريق التعلم والصنعة. وأشار إلى أن جوهر الإبداع يكمن في الانحراف عن القواعد الثابتة المألوفة، فقال: «العبقرية لا تكتسب بأي قدر من الدراسة أو الاجتهاد... والخروج على القانون أمر جوهري، حتى إنك لتجده في كل فن. فمثل هذه التجاوزات تخرق القواعد بمعناها الحرفي، ولكنك إذا نظرت إلى الروح وجدتها تصبح قواعد بدورها، عندما تكون الظروف مناسبة لها»[6].

الرومانسية (Romanticism):

بدأ نمو الرومانسية مع منتصف القرن الثامن عشر، ووصلت إلى ذروتها – على المستوى التنظيري – بعد أن نشر الشاعر الإنجليزي «وردز وورث» مقدمته الشهيرة لكتابه «حكايات غنائية» (Lyrical Ballads)، ونشر «كوليردج» كتابه «سيرة أدبية» (Biographia Literaria)، ونشر «شيللي» مقاله «دفاع عن الشعر» (Defence of poetry) في مطلع القرن التاسع عشر.

وأكد الفكر الرومانسي على قيم الذاتية، والعاطفة والخيال، وإعادة التوحد بين الإنسان والطبيعة، في مقابل القيم الكلاسيكية: الموضوعية، والعقلانية، ومشابهة الحقيقة. وأعاد الفكر الرومانسي الذات المبدعة إلى الطبيعة، بعيداً عن عقلانية العلم وحسيته، وأعاد الفكر الإنساني إلى لغته الطبيعية التلقائية، «وصحب ذلك النظرية القائلة بأفضلية الكلام العادي (العفوي) أو اللغة الطبيعية على اللغة الأدبية المصطنعة، ومن ثم فإنها تكون أكثر منها شاعرية»[7].

وهذا يمثل جوهر رومانسية (وردز وورث) حيث «واجه الشاعر

الإنجليزي (الرومانسي) مشكلة الكلمات المستهلكة والتقاليد التي تحولت إلى (كليشيهات) جامدة، بعد أن أدى استخدامها المتكرر إلى درجة من الألفة حجبت تلقائية اللغة وعفويتها، وحجبت بالتبعية الأشياء الطبيعية والبشرية، ومن ثم لجأ الشاعر الرومانسي إلى لغة البسطاء في تلقائيتها وعفويتها للتعبير عن الطبيعة والعواطف الإنسانية التي تفسدها تجريبية العلم وإنجازات الحضارة. ثم إن العودة إلى لغة البسطاء تمثل رفضاً للألفة التي ولدها طول الاستخدام، وهي الألفة التي دفعت «وردز وورث» إلى عدم الاعتراف بأن هناك مفردات شاعرية في حد ذاتها وأخرى غير شاعرية لا تصلح للاستخدام الشعري، لأن النص عند «وردز وورث» هو الذي يحدد شاعرية الكلمة أو عدم شاعريتها»[8].

يقول «وردز وورث» في مقدمة كتابه حكايات غنائية: «الغاية الأساسية المقصودة من هذه القصائد هي اختيار أحداث ومواقف من الحياة العادية، وروايتها ووصفها من خلال هذه الحالة بقدر ما هو مستطاع، اعتماداً على عناصر مختارة من اللغة التي يتحدثها الناس بالفعل، مع قيام الخيال في نفس الوقت بتلوينها حتى تظهر الأشياء المألوفة للعقل في مظهر غير عادي»[9].

ومن هنا فقد تمثلت ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في المقابلة بين اللغة التقليدية المتكررة المصطنعة، وبين اللغة الطبيعية التلقائية العفوية التي تكسر الألفة والتعود، وتظهر الأشياء في مظهر غير مألوف.

ومبدأ كسر ألفة اللغة قد أثر تأثيراً واضحاً على المدارس النقدية – في القرن العشرين – التي اتخذت من التغريب والانحراف مقياساً لتحقق اللغة الأدبية.

دور فردينان دي سوسير:

كان لآراء اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير (1857–1913) أثر كبير

في نمو النقد الأسلوبي، والبنيوي، بعد نشرها – عقب وفاته – في كتاب بعنوان «محاضرات في علم اللغة العام» (Cours de linguistique generale) سنة 1916.

وقد ميز «سوسير» بين مصطلحين هما: اللغة (La Langue) بوصفها مادة علم اللغة، التي تمثل الخصائص الجمعية للمجتمع، والكلام (Le parole) بوصفه المقدرة اللغوية الصادرة عن وعي المتكلم واختياره.

ورأى أن الهدف الصحيح اللغوي هو دراسة لغة (Langue) كل جماعة لغوية، أي المعجم والقواعد والفونولوجيا (الصوتيات) المغروسة في كل فرد بسبب نشأته في مجتمع معين وتنشئته على الأسس التي وفقاً لها يتكلم لغة هذا المجتمع ويفهمها.

وأوضح «سوسير» أن هناك بعدين أساسيين ضروريين للدراسة اللغوية:

البعد الأول: هو الدراسة التزامنية (الآنية) (Syncronic) التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها، في أي زمن بعيد.

البعد الثاني: هو الدراسة التعاقبية (التاريخية) (Diachronic) التي تعالج فيها – تاريخياً – عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن.

وقد استبعد «سوسير» الدراسة التعاقبية (التاريخية)، ورأى أن تدرس اللغة دراسة تزامنية بوصفها نظاماً من العناصر (المعجمية والقواعدية والصوتية) المترابطة، ويجب أن تعرّف المصطلحات اللغوية بالنسبة لبعضها البعض، وليس بشكل مطلق.

وذكر «سوسير» أن العلاقات المتبادلة في اللغة تقوم على كل من البعدين الأساسيين للتركيب اللغوي التزامني:

البعد الأفقي: (Syntagmatic) الذي يشير إلى تتابع المنطوق (تجاور المفردات).

البعد الرأسي (الترابطي): (Associative paradigmatic) المتمثل في أنظمة العناصر أو الفئات المتقابلة (محور الاختيار).

وبذلك، فإن آراء «سوسير»، ودعوته إلى استقلال علم اللغة بوصفه موضوع دراسة في حد ذاته، تمثل الأساس الفعلي لمجمل علم اللغات الحديث[10].

وقد أثرت آراء سوسير في معظم تيارات النقد في القرن العشرين (الشكلية الروسية، وحلقة براغ، والأسلوبية، والنقد الجديد، والأسلوبية البنائية...) حيث ترددت ثنائيته المشهورة: اللغة – الكلام (Langue – parole) بصور متعددة وبأسماء مختلفة عند نقاد كثيرين، فهي تأتي عند «رومان ياكبسون» في صورة ثنائية: الرمز – الرسالة (Code – Message)، وعند «جيوم» ثنائية: اللغة – الخطاب (Langue – Discours)، وعند «يلمسليف» ثنائية: النظام – النص (Systeme – Text) وتأتي عند «نعوم تشومسكي» في صورة ثنائية: القدرة بالقوة – الناتج بالفعل[11] (Competance – performance). وكلها صياغات مختلفة لتوضيح فكرة واحدة، هي المقابلة بين المستوى العام للغة (اللغة المعيارية)، والمستوى الخاص للنص (اللغة الأدبية).

وأثرت دعوته إلى استقلال علم اللغة، ودراسة اللغة دراسة تزامنية بوصفها بنية مستقلة مترابطة، في تركيز المدارس النقدية الحديثة على استقلال بنية العمل الأدبي، ودراستها دراسة منفصلة عن أي تأثيرات (تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية) محيطة بالعمل الأدبي.

الشكلية الروسية Russian Formalism:

أراد الشكليون الروس أن تكون وجهة نظرهم إيجابية فيما يتعلق

بخصائص اللغة الأدبية، فقد رأوا أن المنهج الصحيح – كما يقول ياكوبسون – هو دراسة أدبية الأدب – أي الخصائص التي تجعل من رسالة كلامية (نص) عملاً أدبياً[12]، وتبنوا مصطلح لا آلية (Deautomatization) اللغة الأدبية، في مقابل آلية (Automatization) اللغة اليومية المعتادة، وقد نظر الشكليون إلى اللغة الأدبية بوصفها مجموعة من الانحرافات عن اللغة الاعتيادية، فالأدب نوع خاص من اللغة على النقيض من اللغة الاعتيادية التي نستعملها[13].

وقد كان مفهوم «التغريب» [جعل الشيء غريباً] عند «شكلوفسكي» – أحد أقطاب الشكليين – هو أحد المظاهر الأولى لنظرية «اللاآلية»، وقد ركز عليه في مقاله «الفن بوصفه صنعة»، حيث رأى أن إدراكنا للعالم، وللغة إدراك متلاش آلي، والكلمات التي نلفظها لا نعبأ بها، ولا نركز انتباهنا عليها، ونحن في اللغة اليومية لا نهتم إلا بالإشارة وتعيين الأشياء، وهذا يؤدي إلى أن تكون اللغة آلية، لأن العلاقة بين الدليل والواقع تصبح معتادة، وقال: «إذا فحصنا القوانين العامة للإدراك نجد أن الأفعال بمجرد أن تصبح عادية تتحول إلى أشياء آلية، وهذه الآلية التي تعممها العادة، هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري، فجملته التي لا تنتهي، وكلماته المنطوقة نصف نطق، تفسر بعملية التحكم الآلي... إنها عملية يتمثل تعبيرها المثالي في الجبر حيث تحل الرموز محل الأشياء»[14].

وكان الحل لمواجهة تلك الآلية، وكسر ألفة اللغة اليومية، يتمثل في «التغريب» فرأى «شكلوفسكي» أن الفن اللفظي يجب أن يلجأ إلى تعقيد بنيته، ويجعل الأشياء أكثر غموضاً، حتى يزيد من صعوبة الإدراك، ويطيل فيها. وامتد «التغريب» إلى كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي، حتى يبدو المألوف غير مألوف، ويتحقق ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء، أو تقديم وجهة نظر جديدة[15].

حلقة براغ اللغوية (Lingustic circle of Bragh):

تأثر أعضاء حلقة براغ اللغوية بآراء مدرسة «الشكلية الروسية»، وانضم عدد من اللغويين الروس إليها منذ بدء نشاطها سنة 1926م، أشهرهم «رومان ياكوبسون»(*).

وقد طور لغويو حلقة براغ آراء الشكليين الروس، لاسيما ثنائية اللغة الأدبية، واللغة اليومية، ومفهوم اللاآلية، فأكدوا مبدأ تعدد الوظائف في كل نوع من أنواع النشاط الإنساني، وإمكانية أن تتعايش عدة وظائف مجتمعة داخل نشاط واحد، حتى وإن سادت وظيفة بعينها، وأصبحت مهيمنة على غيرها من الوظائف، ورأوا أن الوظيفة الجمالية هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية، غير أنها ليست منفردة أو وحيدة، فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها في العمل(16).

وأورد «يان موكاروفسكي» (1891–1975) (Jan Mukarovsky) آراء مهمة في مقاله المشهور «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» (Standarad Language and poetic Language) المنشور سنة 1932، تعد تطويراً مهماً لمفهوم «لاآلية اللغة الأدبية». وقد استخدم «موكاروفسكي» مصطلح اللغة الشعرية مقابلاً لمصطلح اللغة المعيارية، ورأى أن أهم ما يميز اللغة الشعرية هو انحرافها عن قانون اللغة المعيارية، وانتهاكها له. والمراد باللغة المعيارية: اللغة التي تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية، والنحوية المتواضع عليها، التي تستخدم في الكتابة غير الفنية، وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقق وظيفة أساسية هي التوصيل.

قال موكاروفسكي: «اللغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات

اللغوية للعمل، أو بعبارة أخرى: الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية.. فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها... فتحطيم قانون اللغة المعيارية هو الجوهر الحقيقي للشعر، ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون... وعلى هذا ينبغي ألا يعد انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء، لأن ذلك يعني رفض الشعر»[16].

وأكد الارتباط الوثيق بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، وأن هناك علاقة مطردة بين ثبات قانون اللغة المعيارية، وبين زيادة معدل الانحرافات في اللغة الشعرية «إن انتهاك قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنظم – هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر. وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم نقل إمكانات الشعر»[18].

وقابل موكاروفسكي بين مصطلح «الأمامية» (Foregrounding)، وبين مصطلح الآلية، وتعني «الأمامية» العناصر البارزة في العمل الفني، التي تلفت الانتباه بخروجها عن المألوف، والآلية «هي العناصر الكامنة التي تكوّن خلفية العمل الأدبي، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية» فوظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول، والأمامية عكس الآلية، أي «لاآلية الفعل» (Deautomatization)... ففي اللغة الشعرية تحقق «الأمامية» حداً أقصى من التكثيف الذي يدفع بالتوصيل إلى الوراء، على أساس أن هذه اللغة هي الهدف من التعبير، وأنها مستخدمة لذاتها فقط، من أجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام»[19].

وأوضح «موكاروفسي» أن كل مكونات العمل الشعري ليست منحرفة عن قانون اللغة المعيارية، لأنها تشكل الخلفية التي تعكس انحراف العناصر

المنحرفة (الأمامية)، وهناك علاقة دينامية دائمة بين العناصر الخلفية والعناصر الأمامية، تتحول بمقتضاها العناصر الأمامية بمضي الزمن إلى آلية جديدة تحاول الأعمال الأدبية التالية انتهاكها وكسرها «إن أمامية أحد المكونات لابد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى، أو أكثر، ووجود وحدة ما في أمامية الصورة يعني أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى في الخلفية، ومن ثم تُظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات اللغوية في المستوى نفسه، ولهذا تتحول إلى آلية جديدة»[20].

وذكر أن تحقق الحد الأقصى من أمامية اللغة الشعرية لا يلتمس في كمية العناصر الأمامية وإنما يكمن في صفتي: تماسك العناصر الأمامية، ونظاميتها.

والمعيار الجمالي التقليدي القائم على التقاليد الأدبية السائدة والمتوارثة، يشكل هو الآخر مقاومة للعناصر الأمامية المنحرفة، لأنه – كما يرى موكاروفسكي – أحد ركنين تتكون منهما خلفية العمل الأدبي «فالخلفية التي ندركها للعمل الشعري – بوصفها حاوية للمكونات غير الأمامية، ومقاومة للعناصر الأمامية – تكون مزدوجة، أي قائمة على قانون اللغة المعيارية، والقانون الجمالي التقليدي، وكلتا الخلفيتين كامنة دائماً، ومن ثم تصبح إحداهما هي المهيمنة بشكل محسوس. ففي فترات الأمامية القوية للعناصر اللغوية، تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هي المهيمنة، في حين يكون القانون التقليدي هو المهيمن في فترات اعتدال الأمامية»[21] لأن العمل الأدبي حينئذ يكون مسايراً للتقاليد الأدبية السائدة أو الموروثة، مما يقلل إمكانية انتهاكها وخرقها.

فالمبدأ الذي يؤكده «موكاروفسكي» هو أن القيمة الجمالية للوسائل الفنية ليست ثابتة أو مطلقة، وإنما هي متحركة، ونسبية دائماً، وقيمة الوسائل وأهميتها تتطور دائماً في اتجاه مضاد للتقاليد الموروثة، وفي اتصال متوتر مع التقاليد السائدة.

وليس هناك انفصام أو تضارب بين العناصر الأمامية والخلفية في بنية العمل الأدبي، لأن «العلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعري، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، هي التي تؤلف بنيته، وهي بنية دينامية، تتضمن التقارب والاختلاف الذي يكوّن كلاً فنياً متسقاً، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقاً لعلاقته بالكل»(22).

يرى «خوسيه ماريا إيفانكوس» أن فكرة «اللاآلية» – كما طورها موكاروفسكي – أوسع من فكرة «الانحراف» (L'ecart – The devation) التي تبنتها الاتجاهات الأسلوبية والبنيوية، حيث تشتمل على منظور مختلف، لأنها بدلاً من أن تؤكد معياراً مطلقاً، وغير تاريخي، فإنها كانت تضفي دائماً طابعاً نسبياً على مفهوم المعيار (أو القاعدة)، وتجعله يعتمد بصورة أساسية على حساسية المتلقي (الملم بالتقاليد الأدبية السائدة والموروثة)... ومفهوم «اللاآلية» يعني فهم اللغة الأدبية على أنها إبراز لشكل الرسالة بطريقة تجعل من الدليل الأدبي ليس مجرد إشارة، وإنما هو – أيضاً – عنصر يتطلب انتباهاً قائماً بذاته على نحو ما، في مقابل المشار إليه. وبذلك يتحول الدليل إلى موضوع للرسالة، وهذا يمنح شكل الرسالة الأدبية قيمة لا تمتلكها الرسائل غير الأدبية المرتبطة بالوظيفة التوصيلية أو الإشارية(23).

اللغة الأدبية في المناهج النقدية الحديثة:

درست المذاهب النقدية الحديثة اللغة الأدبية من وجهات نظر مختلفة، *لتحقيق أهداف ونتائج مختلفة، وفقاً لاتجاه كل مذهب نقدي، ويمكن القول* «إن الفرضية الخاصة باللغة الأدبية، التي تطرح عادة تحت مصطلح عام هو «الانحراف» (L'ecart) تتقاطع مع جزء كبير من النظريات حول اللغة الأدبية في القرن العشرين، ويمكن القول بأن «الفرضية الانحرافية» صارت عاملاً مشتركاً في كثير من التوجهات المنهجية المختلفة، والمدارس النقدية. فقد طرحت الأسلوبية المثالية، وجزء كبير من الشعرية البنائي، والجانب الأكثر ذيوعاً

من الأسلوبية البنائية فرضية أنه ينبغي أن نفهم اللغة الأدبية على أنها ابتعاد عن اللغة المسماة بالنمطية، أو الشائعة (أو المعيارية)، وهذا الابتعاد أو الانحراف يكون كذلك بالنسبة للقواعد التي تتحكم في الاستخدام اليومي والتوصيلي للغة، وهو يعني وجود أبنية، وأشكال، وأدوات تحول اللغة الأدبية إلى نوع من اللغة خاص ومختلف، يتجاوز الإمكانات الوصفية لعلم القواعد»[24].

دراسة «الانحراف» في إطار الأسلوبية الذاتية [أسلوبية الفرد] Stylistics:

يرى ممثلو «أسلوبية الفرد» أن السمة المميزة لأي عمل أدبي عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وكل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى[25].

فهذا الاتجاه الأسلوبي له توجه «سيكولوجي» بشكل رئيسي، حيث تتركز رؤيته في أن كل انحراف عن اللغة المستعملة (العادية) هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية، والتعبير اللغوي ما هو إلا انعكاس ومرآة لحالة نفسية متميزة[26].

وتتلاقى الانحرافات (أو الخصوصيات اللغوية) وتفسر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها. فاللغة الأدبية انحراف، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها تترجم بصورة خاصة – عن أصالة روحية، وعن قدرة إبداعية متفردة، هي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها.

ويعد ليوسبيتزر (Leo Spitzer) (1887–1960) أبرز مؤسسي الأسلوبية الذاتية (أو المثالية، أو أسلوبية الفرد)، وهو الذي جاء إلى الأسلوبية بمصطلح الانحراف (Lécart)، وهذا المصطلح موجود في مركز منهجه التحليلي[27].

يقول ليوسبيتزر: «كان من عادتي حين كنت أقرأ الروايات الفرنسية أن أضع خطاً تحت العبارات التي تشد انتباهي بعدولها عن الاستخدام العادي، وغالباً ما تكون هذه الانحرافات – وقد جمعت – متكاثفة إلى حد ما، وقد كنت أتساءل: هل بالإمكان إيجاد رابطة مشتركة بين هذه الانحرافات جميعها، أو على الأقل بين معظمها، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحي، والنفسي لمختلف الخصائص الأسلوبية التي تميز تفرد الكاتب»[28].

يقوم منهج «سبتزر» على محاولة مد جسر بين الانحرافات اللغوية وأصلها النفسي عند الكاتب، من منطلق فهم عميق لوحدة البنية في العمل الأدبي، الوحدة التي تتحقق بين الذات والموضوع في الإبداع اللغوي – الأدبي، بين المبدع وخصائصه الأسلوبية. وهو يربط بين العمل الأدبي وبين صاحبه برباط وثيق، ويرى أن روح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام العمل الأدبي كله، لهذا يجب على الناقد أن يقرأ النص مرات ومرات حتى تحصل «الومضة» التي تمكنه من الاندماج مع النص، وملاحظة الانحرافات اللغوية، وإيجاد رابطة مشتركة بينها، ثم النفاذ من محيط المعطيات الخارجية (الانحرافات) إلى روح العمل الأدبي المستقر في مركز الدائرة، أي أن حركة الناقد ينبغي أن تتوجه من البنية السطحية للنص، إلى بنيته العميقة التي تمثل – عند سبيتزر – التجربة النفسية والروحية للمبدع[29].

«إن غاية من غايات «ليو سبيتزر» الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتاً متفردة بتجربة نفسية خاصة، أفرزت إنتاجاً لغوياً خاصاً... وهو ينطلق من قول جورج بوفون (1707–1788) الشهير: «الأسلوب هو الرجل» ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب، وميوله، ونزعاته، والتركيبة النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك»[30].

الانحرافات اللغوية

الانحرافات اللغوية روح الكاتب الانحرافات اللغوية

الأصل النفسي

الانحرافات اللغوية



رسم تخطيطي يوضح منهج «ليوسبيتزر» في التحليل الأسلوبي للانحراف

ونظراً للتوجه النفسي الذي اتسمت به الأسلوبية الذاتية، لم يرض منهجها البنيويين، «إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتي، ومن تم يظل بعيداً عن عملية الأدب»(31)، ورأت جوويل تأمين أن «من أخطاء أسلوبية «سبيتزر» أنها «ذاتية»، تعلقت همتها في معظم الأحيان بالبحث فيما يرمي إليه المؤلف، فهي لما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية، بطل أن يكون لها قانونها كاختصاص علمي صارم».

ورأى آخرون أن خطورة هذا المنهج الأسلوبي تكمن في توجيه الأحادي الذي قد يهمل جوانب عديدة في العمل الأدبي، حيث «إن إرجاع

البناء اللغوي في الأثر إلى مركزه الذي هو روح الكاتب، من شأنه ألا ينظر إلا فيما يتماشى مع هذه الروح، وأن يصرف النظر عما يخالفها في النص من وحدات لغوية»[32].

دراسة الانحراف في إطار «البنائية» (Structuralism):

تفسير «البنائية» للانحراف في اللغة الأدبية، وفهمها له يختلف عن الأسلوبية الذاتية، لأن موقفها النظري والمنهجي مختلف، فهي تنظر إلى بنية العمل الأدبي بوصفها بنية مكتملة مستقلة عن التفسيرات والمؤثرات الخارجية، سواء في ذلك المؤثرات النفسية، أو الاجتماعية، أو التاريخية، وفصل «البنائيون» الرسالة الأدبية عن طرفي التواصل الأدبي كلية، عن المرسل (المبدع) بصفة أساسية، مستعينين بمبدأ «خرافة القصدية»، أي انتفاء القصد من جانب المبدع، وهو المبدأ الذي نادى به قبلهم أقطاب النقد الجديد، تحت شعار «موضوعية العمل الأدبي»[33].

وفصلوها عن المستقبل (المتلقي)، وذلك قبل سيطرة «نظريات التلقي» على الخطاب النقدي بعد عقد الستينيات.

وهناك ثلاثة ملامح نظرية – منهجية توضح مفهوم الانحراف في الاتجاه البنيوي، وتفصله عن مفهومه في الأسلوبية الذاتية (المثالية):

1 – تبني وجهة نظر عامة حول اللغة الأدبية: ذلك أن وجهة النظر الخاصة بأسلوب الكاتب التي سادت في الأسلوبية المثالية، ستحل محلها – في البنيوية – وجهة نظر «الأسلوب الوظيفي للأدب»، وأحداث الكلام ستترك المجال لظواهر اللغة، و لم يعد يهم إلا اللغة الشعرية بوصفها ظاهرة عامة.

2 – طرح مسألة اللغة الأدبية الآنية (التزامنية): وهذا يعني تهميش الظواهر الخارجة عن النص، وأي نوع من البحث عن تفسير متعال خارج نطاق

الخبرة العملية للنص، ولم تعد مشكلات أصل العمل أو بذوره تثير الاهتمام، سواء من وجهة النظر الفردية [الخاصة بالأسلوبية الذاتية، والتحليل النفسي] أو الاجتماعية [الخاصة بالنقد الاجتماعي]. أي أن تفسير اللغة الأدبية ينبغي أن يتم من داخل الدراسات اللغوية.

3 – تثبيت بنية العمل الأدبي (المعطيات المدروسة) بكل الطرق، ودراستها على أنها نسق واحد متكامل، فلم تعد الأدوات اللفظية، والوسائل الأسلوبية أحداثاً معزولة، وإنما هي أحداث متصلة فيما بينها داخل نسق.

في ضوء هذه الإطارات الجديدة لن تكون اللغة الأدبية بوصفها انحرافات متصلة بالخصائص النفسية لمبدع عبقري، وإنما سوف تصوب إلى الأشكال التي تتعارض معها، أو التي تنحرف بالنسبة إليها(34) في ضوء مبدأ المتقابلات الثنائية (Binary oppositions) التي تحكم بنية العمل الأدبي.

دراسة الانحراف في إطار النظرية التحويلية (التوليدية) (Transformational theory/ Generative grammer):

فسرت المقترحات التوليدية الأولى اللغة الأدبية على أنها «انحراف»، وإن كان «تشومسكي» قد اقترح مصطلح «الشذوذ عن القاعدة». وقد فُهم التعارض بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية من خلال مصطلحي: الصحة/ وعدم الصحة/ (Grammaticality ungrammaticality)، وقبل «نعوم تشومسكي» وجود درجات مختلفة عن الشذوذ عن القاعدة.

وفي كتابه «مبادئ النظرية التركيبية» اختصر «تشومسكي» تقريباً – اللغة الأدبية في وضع نموذج القاعدة بالنسبة لوضع إمكانية حدوث شذوذ، واقترح مصطلح «درجة النحوية» كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي، عبر مقولات شكلية مضبوطة، وميز بين ثلاثة أنواع عامة (أو درجات) للانحراف:

1 – انحراف ناتج عن انتهاك مرتبة معجمية.

2 – انحراف ناتج عن وجود مشكلة مع ملمح متفرع من مرتبة صارمة.

3 – انحراف ناتج عن الصراع مع قواعد التحديد الاختياري (محور الاختيار).

وهناك جزء كبير من الدراسات التوليدية يتناول هذه الفكرة عن الشذوذ، ودرجاتها، ويتوجه نحو هدف مزدوج:

1 – الكشف عن أنواع القواعد المنتهكة، ومن بينها قواعد «التحديد الاختياري» التي حظيت بعناية كبيرة لبلوغها مشارف الاستعارة.

2 – اقتراح صيغ توضيح للجمل المنحرفة من خلال علم قواعد، يتعامل مع هذه الانحرافات[35].

تلك هي أهم ملامح ثنائية اللغة الأدبية واللغة المعيارية في النقد الغربي قديماً وحديثاً، ولها تجلياتها في النقد العربي قديماً وحديثاً، ولعل ذلك يكون مجالاً لدراسة قادمة بإذن الله.

الهوامش

(1) أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثة د. شكري عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1993، ص 122، 124.

(2) أرسطو: الخطابة، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، بغداد، سنة 1980، ص 196.

(3) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، سنة 1987، ص 375.

(4) د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 177 سنة 1993، ص 161، 163، نقلاً عن كتاب الناقد الفرنسي هنري بير: ما هي الكلاسية. ويراجع: والترباتر: حاشية عن الكلاسيكي والرومانتيكي (ضمن كتاب الرومانسية) ترجمة د. أحمد محمود، الهيئة العامة للكتاب، سنة 1986، ص 23.

(5) د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، ص 164.

(6) Paul Hazard: The European Mind (1680-1715)، pelican، 1964، p. 458.

(7) كريستوفر كودويل: الوهم البورجوازي والشعر الرومانتيكي الإنجليزي (ضمن كتاب الرومانسية ما لها وما عليها)، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، ص 182.

(8) د. عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، الكويت، عالم المعرفة، ع 232، سنة 1998، ص 116.

(9) ريشارد فوجل: الشعراء الرومانتيكيون والنقاد الميتافيزيقيون (ضمن كتاب الرومانسية)، ص 231.

(10) ر.هـ. روبنز: موجز تاريخ علم اللغة، ترجمة د. أحمد عوض، الكويت، عالم المعرفة، ع 227، سنة 1997، ص 319، 320.

(11) د. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، القاهرة، مجلة فصول، م 5، ع 1، سنة 1984، ص 65.

وبيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة د. منذر عياش، بيروت، مركز الإنماء القومي، ص 74، 75.

(12) Jakobson، R.: Essais de Lingustiue generale، Lesseuil، Paris، 1970، p. 210.

(13) تيري إيجلتون: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم جاسم العلي بغداد، دار الشؤون الثقافية، سنة 1992، ص 10.

(14) خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبة غريب، سنة 1992، ص 45.

(15) د. عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 128.

(*) انتقل إلى «براغ» سنة 1920، واستقر بها إلى أن رحل عنها سنة 1939 عندما احتلت القوات النازية تشيكوسلوفاكيا في بداية الحرب العالمية الثانية.

(16) د. ألفت كمال الروبي: تقديم لترجمة مقال موكاروفسكي (التالي)، ص 38، 39.

(17) يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة د. ألفت كمال الروبي، القاهرة، مجلة فصول، م 5، ع 1، سنة 1984، ص 41، 43، 45.

(18) يان موكاروفسكي: المرجع السابق، ص 42.

(19) المرجع السابق، ص 42.

(20) نفسه، ص 42.

(21) نفسه: ص 43.

(22) نفسه: ص 43.

(23) خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو زيد، ص 44، 47.

(24) المرجع السابق، ص 27.

(25) بيير جير: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، ص 53.

(26) فيتور مانويل دي اجيبار إي سيلفا: نظرية الأدب، ترجمة د. سليمان العطار، مجلة فصول، م1، ع 2، سنة 1980، ص 136.

(27) خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 29، 30.

(28) Leo Spitzer: Etudes de style; precide de leo spitzer، et la lecture stylisstique، par jean starobinsky، paris، Gallimard، 1970، p. 54.

(29) يراجع: إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 31، وعبدالله حولة: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، م 5، ع 1، سنة 1984، ص 88.

(30) عبدالله حولة: الأسلوبية الذاتية، ص 85.

(31) د. شكري عياد: موقف من البنيوية، مجلة فصول، م 1، ع 2، سنة 1981، ص 198.

(32) عبدالله حولة: الأسلوبية الذاتية، ص 89.

(33) د. عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 288، ومواضع أخرى.

(34) إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 33، 34.

(35) إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 40، ود. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، القاهرة، هيئة قصر الثقافة، سنة 1996، ص 38.

* * *

في حداثة السيرة النقدية
- الرؤية والمنهج -

محمد صابر عبيد

إشارة: في استراتيجية المقدمة:

هل تنطوي مقدمات الكتب – ولاسيما النقدية منها – على أهمية خاصة خارج مجال متن الكتاب الذي تقدمه، وإذا لم يحصل ذلك فعلاً فما هو جدوى مقدمة لا تضيف إشراقة معينة، أو تطلق إشارة ما، يمكن التقاطها بوصفها محركاً أداتياً للفهم والإدراك والمعرفة والتواصل، في إطار الاستراتيجية المنهجية التي يعمل عليها الكتاب وهو يتدخل في النصوص والظواهر والمشكلات.

إن المقدمة تنطوي على أهمية كبيرة في الإفصاح عن منهجية الكتاب وطريقته في تحديد الرؤية التي ستتمخض عنها الكتابة النقدية، وما يمكن أن تحققه من نتائج على صعيد الفعل النقدي الإجرائي، لذا يجب أن تتحصل المقدمة على نوع من الاستقلالية التي لا تظل فيها ملحقة ومتعلقة ومحسوبة على تفاصيل المتن وضروراته، وأن تتحرى منطقاً ورؤية ودينامية خاصة تكون فيها مساحة للتعبير الحر عن شخصية الكاتب في كتابه، بعيداً عن ضغط المهيمنات المنهجية والأسلوبية التي حظيت بها الكتابة في المتن.

ومن هنا يتوجب على أسلوبية المقدمة أن تتمتع بدرجة عالية من الحيوية في التعبير والخصوصية في لفت الانتباه إلى جوهرية القضايا التي اشتغل عليها الكتاب، وتوجيه الاهتمام نحو عمق وخطورة الموضوع الذي تصدى الكتاب لمعاينته، من دون الوقوع في أسر الدعاية التي قد تصيب القارئ بالإحباط حين يكتشف زيفها، إذ لابد من مصداقية عالية في رسم معالم التصور الكتابي لقضايا الكتاب ومشكلاته على الصعيدين النظري والإجرائي

بهذا المعنى يصبح التركيز ضرورياً في احتواء المقدمة احتواءً تكثيفياً ينطوي على قدر مهم من التماسك الأسلوبي والتعبيري والدلالي في الكتابة، عبر الاقتصاد الشديد في لغة التعبير، والتركيز العالي للمنطلقات، والتكثيف الدال للأفكار، والسعي الحثيث والدؤوب والمسؤول نحو تخصيب الرؤى المكثفة فيها وفتحها إشارياً على ما أمكن من الآفاق التي يمكن أن تسهّل عملية المرور كثيراً للقارئ نحو طبقات المتن الكتابي، على النحو الذي تكون فيه المقدمة حاملاً نظرياً ومنهجاً أسلوبياً وجمالياً للرؤية النقدية التي يشتغل عليها الكتاب.

وتفصح المقدمة في هذا الإطار عن قدر معين ودال عن تجربة الناقد في عموم تجربته النقدية التي تجلت في كتب سابقة، ومن ثم في خصائص تجربة الكتاب الذي تضيء هذه المقدمة مفاصله وحدود عمله وخصائص مادته النقدية، بحيث تسهم المقدمة بمعية مقدمات كتب الناقد الأخرى في تحقيق الإشارة المرجوة والإضاءة المطلوبة للتعريف بمشروعه النقدي، واقتراح سبل قراءة افتراضية قد يستعين بها القارئ للشروع في تلقي الكتاب وإدراجه ضمن أفق المشروع النقدي للناقد.

تجربة النقد:

تحظى تجربة النقد – بوصفها تجربة راقية من تجارب المعرفة – بأهمية كبيرة وخطيرة في سياق نظرية الأدب، لما تؤلفه من حضور بارز وحيوي في

قراءة النصوص واستنطاق رؤاها واستقراء مكوناتها واستجلاء خفاياها وإدراك مقولتها، على النحو الذي ينعكس على قيمة الإنسان وخطورة وجوده الجمالي في الحياة.

إن مفهوم التجربة في هذا الإطار تتمثل في طبيعة المنجز النقدي الذي تمكّن من توكيد حضور ما له في المشهد النقدي الراهن، وأهمية هذا الحضور في توجيه معطى نقدي خاص يعمل ضمن أفق ذاتي على تكريس خصائص وميزات ورؤى وقيم معينة، يمكن أن يستند إليها الناقد في تحقيق خصوصيته وتفرده وصوته النقدي المتميز، بجانب الخصوصيات الأخرى التي استطاعت أن تلفت الانتباه إلى حيويتها وخصوصية مشروعها.

في ظل الثورة المنهجية النقدية في العالم المعاصر لم يعد النقد فعالية ذوقية استمتاعية مجردة لا تقوم على رؤية واضحة ومنهج فاعل، بل تحول إلى نوع من القراءة العميقة القائمة في تشكيلها النظري الجوهري على أسس معرفية وفلسفية تعمق الرؤية وتضاعف القيمة، وتؤدي إلى نتائج تمتد أحياناً خارج العملية الأدبية بمعناها الضيق الذي يتحدد عادة بين حدود الكاتب والقارئ، لتشمل الحياة بأسرها بوصفها فعالية يحتل الأدب بمعناه النظري العميق والحيوي والفاعل جزءاً أصيلاً من تشكيلها واستمراريتها وتطوير رؤاها.

ومن هنا أصبح من الواجب على المشتغلين في هذا الحقل توسيع مفهوم التجربة النقدية وتخصيبها، على النحو الذي يناسب وظيفتها الجديدة التي تتجاوز حدود العملية الأدبية حيث يتطلب منها تقديم تفسير وتحليل وتأويل للنصوص فقط.

وإثراء مفهوم القراءة وإغنائه بالطريقة التي تصبح فيها القراءة النقدية قراءة مركّبة كثيفة ذات طبقات، لا تستغني بأي حال من الأحوال عن فضاء المتعة الذي هو شرط أساس لولوج فضاءات جديدة لكنها تنفتح على مستويات

أخرى تتسع لقضايا الإنسان – ذاكرة وحلماً ومصيراً – بالمعنى الحيوي الراقي والحضاري الكوني لمفهوم القضية.

إذ إن العمل الأدبي اليوم هو ثمرة ثقافية خصبة للمعايشة العميقة والجوهرية لقضايا الإنسان وتجاربه الجمالية في المكان والزمن والرؤيا والتشكيل والفن، لذا لا يمكن قراءة النص الذي يمثل أداة الاتصال الأولى في العمل الأدبي من دون الاستعانة «بالسياق الثقافي باعتباره الحاضنة التي يترتب في إطارها النص»[1]، على النحو الذي ينعكس فيه الثقافي في النصي والنصي في الثقافي.

ولا يتوقف هذا السياق الثقافي عند حدود النص بل ينتقل إلى مساحة القارئ أيضاً، لأن التلقي في ضوء هذا المنظور يعد «مساحة افتراضية يفسحها المبدع، تتقاطع مع مساحة ثقافية يملكها المتلقي، فتتكون من تقاطع المساحتين المساحة الحقيقية لما تحقق من عملية التلقي، أي مساحة التلقي الفعلية، وهي تختلف من متلقٍ لآخر، على وفق ثقافته: خصوصية وتحصيلاً»[2]، بحيث يمتد السياق الثقافي من الناص إلى النص إلى المتلقي في عملية اندماجية منتجة.

لم يعد مفهوم المتعة في القراءة منعزلاً عن متعة المفهوم في صفائه النظري الاصطلاحي، وأصبح الإشكال المفهومي بين قراءة المتعة ومتعة القراءة عاملاً فعالاً في الارتفاع بشبكة المفاهيم العاملة في هذا الميدان إلى مرتبة عالية في المساق الحضاري، عبر إدراك نوعي للنزعة الإنسانية في أسلوبية القراءة وأنموذج المقروء وحساسية تأويله، وإدراجه ضمن كون ثقافي أوسع وأعمق وأكثر حيوية يُقرأ النص بدلالته واستناداً إلى مكوناته وإيحاءاته.

من هذا المنطلق تصبح تجربة النقد تجربة في الحياة والثقافة والحضورة والكون والطبيعة، تسمح للفاعل النقدي أن يتدخل في أعماق النصوص للكشف عن جمالياتها ورؤاها وقيمها وطاقات المعنى فيها، على النحو الذي يعمّق في الحياة روحها النبيل، ويقارب الثقافة بمخزونها المعرفي الذي يسهم

في رقي الإنسان، ويدعم الفكرة التقدمية والطليعية والتنويرية في الحضارة، ويحقق وحدة الكون والطبيعة على الشكل الذي يجعل الحرية سبباً في التلاقي لا الافتراق.

قد تبدو المهمة بهذا الحمل الثقيل عسيرة على تجربة ربما يراها البعض محدودة ولا يمكن أن تقود بأي شكل من الأشكال إلى مصاف مثل هذا الحلم، إلا أن توسيع عتبة التنظير وتوسيع مجال الاشتغال وحشد مزيد من الطاقات الفنية والاعتبارية للمشروع النقدي، من شأنه أن ينقل مستوى التجربة من الحدود الضيقة إلى أقصى مجال ممكن في الحدود الواسعة.

بهذا المعنى يمكننا النظر إلى التجربة في سياق العمل النقدي الشخصي وما أتاحه من خبرة عبر أكثر من عشرين كتاباً نقدياً وأكثر من خمس وعشرين سنة في حيز الاشتغال النقدي، لم يقتصر على الجانب النقدي الفني بل ترافق مع جانب أكاديمي كان النقد فيه – نظرياً وتطبيقياً – المحور المركزي والشاغل الأول.

الناقد عبر الشاعر:

لم تتشكل شخصيتي الناقدة بمعزل عن مستوى آخر فيها ظل عالقاً ومؤثراً وموجهاً ومشاكساً حتى الآن، وهذا المستوى هو الأنموذج الآخر في شخصيتي وهو الشاعر الذي ربما سبق الناقد في حظوة الحضور والكتابة وتمثّل الأشياء.

تفتّح الشاعر فيّ عبر وعي نقدي مبكر صاغته على نحو ما دراستي الأكاديمية التي رفدتني وشجعتني وقادتني إلى مساحات جديدة في التفكير بالأدب، وتخففت كثيراً من تلك النظرة الرومانسية والعاطفية التي كنت أتناول الموضوع الأدبي من خلالها، ورحت أتطلع إلى رؤى مغايرة أتحمس

لها باستمرار وأسعى إلى الغوص في متاهاتها بشكل حر ورحب مشحون بالرغبة في الكتابة.

الرغبة الكتابية كانت مبكرة عندي أيضاً، لكن هذه الرغبة لم تكن واضحة تماماً ولم يكن سهلاً عليّ الوصول إلى أية درجة وضوح بشأنها، فكنت أجرب أي كتابة وفي مختلف الأجناس الأدبية المتاحة من دون تمييز يمكن أن يتلاءم مع قدراتي ورغبتي المتوافقة معها، لذا كانت معظم تجاربي الكتابية أول الأمر عادية ليس فيها ما يثير، سوى أنها تمارين على الدخول في أجواء الكتابة ومنعطفاتها وميادينها وفضاءاتها وحركيتها وإيقاعاتها، وهو ما حصل فعلاً.

إلا أن الشاعر فيّ ظل متوهجاً في أكثر الحالات وظل يفرض إيقاعه وسحره العجيب بالرغم من كل شيء، ومع ذلك لم أشتغل بطموح شاعر يتطلع إلى موقع متفرد في الساحة الشعرية لأسباب لا أعلمها على نحو واضح ودقيق وشمولي، وحسبي أنني ظللت ربما حتى الآن أتحسس نبض الشعر في أعماقي وأتواصل مع منتجي الشعري القليل بكثير من البهجة والمسرة والفرح.

وظل هذا الهاجس الشعري قائماً في انشغالي النقدي وموجهاً للكثير من مساراته، ولاسيما في عملية الاستدلال على أسرار العملية الشعرية الغائرة أبداً في أعماق النص، ومازلت أستغرب ممن لم يجرب كتابة الشعر جيداً كيف يمكن له أن يلتقط جواهره على النحو الذي يجب، وعلى العموم وفّر لي هاجسي الشعري الذي أحسبه متألقاً على صعيد الحضور في شخصيتي الكثير من الآليات التي لولاها لما استطعت أن أكون الناقد الذي عليه الآن.

وإذا كان جل شغلي النقدي على الفن الشعري بحيث يبدو هذا الكلام سليماً ومنطقياً، فماذا عن شغلي الآخر في مجال السرد – بالرغم من قلته قياساً بالشغل في مجال الشعر –؟

أقول مرة أخرى إن الشغل النقدي يتطلب مرجعية في كتابة الشعر حتى حين يتعلق الأمر بالعمل على النصوص والظواهر السردية وغيرها، ولاسيما حين يتعلق الأمر باستقراء النصوص وتحليلها وتأويلها وفك شفراتها والغوص في طبقاتها. إذ يتحتم على المتدخل أن يكون متسلحاً بطاقة شعرية تساعده كثيراً على تقصي الإشارات والتقاط العلامات، على النحو الذي يساعد على الفهم والتمثل والتحسس والقراءة من أجل الوصول إلى البرهنة على فروضه القرائية الابتدائية.

ويمكن القول إن هذه العلاقة التي أعدها هنا وبكثير من الجرأة جدلية، منحتني الحرية الواسعة المعززة بالحماسة والحب والإخلاص في شغلي النقدي ووفرت لي المتعة في البحث والكشف والاستنتاج[3]، لأن الشاعر فيّ يبقى حاضراً بحدود تقديم المتعة والمساعدة والفائدة والدعم الجمالي من دون أن يفسد بهاء الحضور النقدي مطلقاً.

الرؤية الأسلوبية للكتابة النقدية:

لم تعد الكتابة النقدية كتابة هامشية على تخوم النص الأدبي لا تستطيع بأي حال من الأحوال أن تتعالى على كونها عالة عليه، وتحولت إلى كتابة نوعية لها تقاليدها وأعرافها وقيمها الخاصة بعيداً عن كونها كتابة تابعة، إذ تحولت إلى كتابة ثانية ترسم حدودها بنفسها ولا تعوّل إلا على أنموذجها في ترتيب منزلها وتثبيت شخصيتها.

من هنا تحتم عليها أن تقدم خطابها استناداً إلى رؤية أسلوبية تنطلق منها وتؤسس عليها، ولابد لهذه الرؤية الأسلوبية أن تتحرى خصائص أسلوبية خاصة بأنموذج هذه الكتابة وطرازها النوعي، بوصفها كتابة خاصة لها منهج وطريقة وفعالية قرائية لا تمت بصلة إلى أية كتابة إبداعية أخرى، على الرغم من أنها تشتغل في إطارها وداخل فضاءاتها وعلى حسابها أيضاً.

وإذا ما أردنا أن نحدد المفهوم العام للرؤية الأسلوبية كونها دالاً على الطريقة التي يكتب بها الناقد نصه النقدي والأديب نصه الأدبي، فإننا يجب أن نعرف – كما يذهب إلى ذلك الكثير من الأسلوبيين والنقاد الألسنيين إلى أنها «ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، التي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص) الذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجّح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه»(4).

إن ثلاثية النص والفرادة والأسلوب هي المكوّن الأساس للرؤية الأسلوبية، وهي تميز نص عن نص، وفرادة عن فرادة، وأسلوب عن أسلوب، على النحو الذي يطبع كل طراز كتابي بشبكة من الخصائص الأسلوبية التي يمكن من خلالها تأسيس تصور عن طريقة الكتابة ومنهجها ومن ثم رؤيتها.

وإذا كانت نصوص الكتابة النقدية – كما تبدو للكثيرين – أضعف النصوص الأدبية في إمكانية تحقيق هذا المنجز الأسلوبي لصالحها، فنحن نعتقد أن بوسع الناقد الذي يهتم بهذا المفصل المركزي من مفاصل مشروعه النقدي، أن يشتغل على تمتين خصائص أسلوبيته الكتابية وتحقيق نتائج كبيرة على هذا الصعيد، لما يمكن أن تمنحه الكتابة النقدية من سبل خصبة وثرية يتعالى فيها النص على ذاته المجردة ويدخل في فضاء أسلوبي خاص، يتضاهى فيه مع النص الأدبي الذي يشتغل عليه ويتوازى معه أسلوبياً، بحيث لا يقرأ النص النقدي بوصفه دليلاً مجرداً للنص الإبداعي بل يقرأ بوصفه نصاً جديداً، يقدم أنموذجه الخاص في الكتابة أولاً ثم يفتح سبلاً إضافية موسعة ومعمّقة لقراءة النص الأدبي الذي اشتغل عليه.

من هنا يكونا بوسعنا التحدث عن رؤية أسلوبية خاصة للكتابة النقدية، تعمل لحسابها بصرف النظر عن النص أو الظاهرة الأدبية التي تمثل ميدان رصدها وقراءتها ونقدها، وكلما تمكّن النص النقدي من تحقيق توصلات باهرة على صعيد قراءته في النص أو الظاهرة انعكس هذا إيجابياً على القيمة الأسلوبية لكتابته النقدية، لأن ثمة ارتباطاً أسلوبياً وثيقاً بين حساسية القراءة وطبيعتها وكيفيتها من جهة، والتحصل على نص نقدي يتمتع بقيمة أسلوبية عالية من جهة أخرى.

الرؤية المنهجية للتصور الكتابي:

ترتهن الرؤية المنهجية عادة بطبيعة الفكر النقدي الذي يلهم الناقد سياسته النقدية في كل تجربة كتابية، فضلاً عن طبيعة الكتاب الذي يشتغل عليه بما ينطوي عليه من قضايا ومشكلات وتصورات، وما تحتاجه من أساليب معالجة ونظر وتناول وقراءة – مراجعة وتحليلاً وتفسيراً وتأويلاً –.

بعد ذلك يتحدد مسار التصور الكتابي بحسب كفاءة الأدوات والعدة النقدية التي يحملها الناقد، ومستوى صلاحية شبكة المصطلحات والمفاهيم والإجراءات العاملة على هذا الصعيد، وقدرتها على أن تشحذ إمكاناتها وقدراتها بكامل طاقته الإنتاجية في ميدان العمل.

إن تحول الرؤية المنهجية إلى تصور كتابي يعني القدرة على تنفيذ الفكرة بتحويلها إلى كتابة، وهذا قد لا يتأتى بسهولة إلا إذا استطاع الناقد أن يوجد صيغاً حيوية وفعالة تضبط مسافة التحويل، لأن عدم ضبطها يخلق نوعاً من الخلل في انتقال الفكرة المنهجية وحواضنها إلى الميدان الكتابي، وهو ما ينأى بالتصور الكتابي عند إنجازه بعيداً عن الرؤية المنهجية فيخرجا معاً خارج المجال النقدي.

وعلى الرغم من أهمية الرؤية المنهجية في خلق استعداد منظم وتهيئة أجواء صالحة للإجراءات النقدية، إلا أن عدم نجاحها في إنشاء تصور كتابي لها يتلاءم من طبيعتها وكيفيتها وخصائصها المنهجية، من شأنها أن يبقي الرؤية المنهجية في دائرة النظر والتفكير ولا يكون بمقدورها أن تتدخل في المجال النقدي الحيوي، الذي يجعل منها فعالية مركزية داخل نظرية الأدب قادرة على التعبير عن ذاتها من خلال الميدان الإجرائي، وهو يمنحها معنى واضحاً عملياً قادراً على التأثير والتغيير في الوسط الأدبي على مستوى النصوص والظواهر.

لذا فإن النجاح في إيجاد تصور كتابي للرؤية المنهجية يقرّب مفهوم النقد كثيراً من آلية التحقق في الميدان، لأنه بانفتاح الرؤية المنهجية على تصور كتابي ملائم لها ومتوافق مع طبيعتها، تتحول من رؤية ذهنية ذات طبيعة نظرية إلى مفردات حية تلامس أدوات العمل وعدته، على النحو الذي تكون فيه قابلة تماماً لتصريف مكنوناتها من خلال معاينة النصوص أو مقاربة الظواهر.

وفي الوقت الذي تكون فيه الرؤية المنهجية قد خضعت عملياً للتصور الكتابي المطلوب وتصبح في متناول الأدوات، تتكشف هذه الأدوات المدعومة بالخبرة والثقافة والوعي والمعرفة والتقاليد المهنية عن قدرات وفعاليات مهيأة تماماً للعمل، ومن هنا تبدأ آليات العمل النقدي الذي يستجيب لشخصية الناقد المؤلّفة من هذه الإمكانات كلها، بحيث تنجز ما يشير إليها ويعزز مكانتها ويطور أسلوبيتها في السبيل إلى تكوين الصوت النقدي الذي يعبر عن متن متميز ومختلف.

النقد الجمالي والنقد الثقافي:

شغلت قضية العلاقة الإشكالية بين النقد الجمالي والنقد الثقافي مساحة واسعة من الدرس النقدي الحديث، وربما تحول كل منهما إلى ما يشبه التيار

النقدي الذي يرتبط بأسس وقيم ومرجعية نظرية وفكرية معينة، ولاسيما النقد الثقافي الذي اقترح شبكة من الإجراءات النقدية الجديدة التي افترض أنها يجب أن تقوم على أنقاض النقد الجمالي، من خلال دعوة صريحة تقول بموت النقد الأدبي لأنه أصبح عاجزاً عن الإيفاء بمتطلبات الوعي النقدي الحديث.

عرض المسألة على هذا النحو المثير الناقد عبدالله الغذامي في كتابه «النقد الثقافي» حيث يقول «لقد أدّى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنياً وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية – بلاغياً – هي مصادر الخلل النسقي»[5].

ثم يواصل العرض بقوله «وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه»[6].

ويسترسل في إيضاح فكرته وبسط مقصديته من الجانب العملي الميداني بقوله «ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية»[7].

ولا شك في أن هذه القضية أثارت الكثير من النقاش والسجال بين المتخصصين في الشأن الثقافي والفكري النقدي[8]، وخضعت للكثير من النظر النقدي المعمق على المستويات النقدية كافة.

وعلى الرغم من أن ما طرحه الغذامي يتوافر على قدر كبير من الأهمية بما تكشّف عنه من عمق وبُعد نظر ورؤية حضارية في خلق تصور جديد حر ومحطم للتابوهات الثقافية التي هيمنت على أفكارنا وتسلطت على رؤيتنا زمناً طويلا، إلا أن العنف النظري الذي حفلت به طروحاته عكست حماسة زائدة تتجاوز حدود الرؤية الثقافية، وتجور على سلامة المفاهيم وعلى صلاحية التاريخ الحافل للنقد الأدبي بكل تياراته ومدارسه وإنجازاته.

إن النقد الثقافي بالمستويات التي قدمها الغذامي مهمة وضرورية جداً، ويمكن أن تسهم إسهاماً فاعلاً في ضبط إيقاع النقد الأدبي ومنعه من السقوط في الرجعية والتخلف، وحثه على المضي قدماً في مشروعه الحضاري الجمالي لتعزيز الذوق الأدبي ودعمه، في سبيل حيوي أوسع وأعمق يخصّب آليات الفهم والتحليل والتفسير والتأويل.

إلا أن الدعوة إلى الإلغاء إنما تنطوي ضرورة على رؤية دكتاتورية لمحو الآخر، وهو ما يهدم منطلقاً مركزياً وجوهرياً انطلق منه الغذامي أساساً لدعم فكرته، إذ لا بأس من تجاور الأفكار وتصالحها واجتهادها وحتى تنافسها وتضادها، والبقاء للأصلح كما يقال دائماً، لاسيما وأن تاريخ النقد الأدبي لا يمكن شطبه بهذه السهولة لإحلال النقد الثقافي محله، عبر فكرة وحيدة اخترقت الوسط وطلبت أن تتسيده بلا منازع في دائرة لا تتعدى مجالاً ضيقاً ومحدوداً جداً.

والآن وبعد ما يقرب من سنوات عديدة مرت على دعوة الغذامي لإحلال النقد الثقافي محل النقد الأدبي، لا يوجد ما يشير إلى أنها حققت النتائج التي كان يطمح إليها بالرغم من تعميق صورة النقد الثقافي عن طريق مزيد من التنظير له، فضلاً على ما تُرجم من الثقافة النقدية الغربية التي لم نجد في طروحاتها إجمالاً ما يشير إلى أنه بديل نهائي للنقد الأدبي كما طرح الغذامي ذلك.

ونحسب – قدر تعلق الأمر بآليات عملنا النقدي وإجراءاته في كتابنا هذا – أن الرؤية التي يرتكز عليها النقد الثقافي مهمة جداً، ولا يمكن التغاضي عن خطورتها وأهميتها وجدواها في المجال النقدي وكيفياته الثقافية والحضارية، ويمكن – في نظرنا – تفعيلها بجانب النقد الأدبي الذي يشتغل على الجماليات التي لا غنى للذوق الإنساني الحضاري عنه، على النحو الذي يمكن أن يقوم النقد الثقافي بتوجيه النقد الأدبي من أجل تفادي السقوط في العيوب النسقية والتشعرن الذي يقود إلى إنتاج قيم سلبية تخلخل بنية الشخصية العربية.

القارئ الناقد والقارئ القارئ:

انفتحت نظريات القراءة والتلقي على شبكة مفاهيم ومصطلحات جديدة للقارئ والقراءة والمتلقي والتلقي، وأشاعت ثقافة نقدية جديدة أعادت النظر في أهمية القارئ بوصفه مشاركاً بالعملية الإبداعية على نحو ما.

تحوّل مفهوم القراءة ليحلّ عموماً محل النقد في السياق الثقافي الاصطلاحي، وراجت ثقافة القراءة في عمليات التعاطي النقدي كثيراً حتى أصبحت البديل الاصطلاحي للثقافة النقدية، وراحت مفاهيمها تغزو السوق النقدية بحيث نادراً ما تجد من يتحدث بغيرها على هذا الصعيد، بحيث اختلط مفهوم القارئ الناقد بالقارئ في ظل تسيّد مصطلح القراءة وشيوعه وقوة تداوله.

لا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عن المفهوم العام للقراءة بوصفها فعالية عامة يمكن أن يقوم بها أي شخص، وهو يتحرى أهدافاً ومقاصد متعددة من وراء نشاطه القرائي هذا، والقراءة استناداً إلى هذا المفهوم ليست حكراً على الفعالية النقدية الصرف بل تتمتع بقدر عال من الشيوع والانفتاح.

إلا أن التقنين الاصطلاحي الذي حصل بفعل تحوّل مفهوم القراءة إلى مفهوم نقدي بفعل نظريات القراءة والتلقي، التي حوّلت القراءة إلى منهج

نقدي له قوانينه وتقاليده وقواعده، سلب القراءة في هذا السياق مفهومها التقليدي العام وأدخلها في سياق جديد يخضع لمنظور رؤيوي وثقافي، أخرج القراءة من دائرة الحرية القرائية التي لا تقوم على منهج وصارت تعاين بوصفها قيمة نقدية ذات خصائص نظرية جديدة.

من هنا يمكننا أن نفرق بين نوعين أساسيين من القارئ هما القارئ الناقد والقارئ القارئ، بالرغم من أن منظّري نظريات القراءة والتلقي وصلوا بتعداد أنواع القارئ إلى أكثر من عشرة أنواع من القراء، تنتهي في أعلى مراحلها بالقارئ الأنموذجي الذي يمكن أن يساوي لدينا هنا القارئ الناقد.

القارئ الناقد هو القارئ الذي تعنى به نظريات القراءة على نحو مركزي وأساسي، لكنها لا تعطي مفهوماً واحداً له إذ هو يتنوع بتنوع القراءة وطبقاتها ومستوياتها وسياقاتها، لكنه على العموم هو الذي يتمركز في المنطقة النقدية التي تتعامل مع النصوص على أساس الرؤية النقدية الممنهجة.

ويظل القارئ القارئ سائحاً في منطقة الحرية القرائية التي لا تلزمه بأية صيغة منهجية أو مناخ رؤيوي، بل يتعامل مع المقروء بنشاط حر غير ملزم ومن دون أي منظور يحتم عليه التوصل إلى نتائج من خلال قراءته، كأن تكون القراءة خالصة للمتعة وتزجية الوقت وما يمكن أن يندرج في هذا السياق من فعاليات قرائية لا تمت بصلة إلى العمل النقدي الفني والحرفي والمهني.

لا شك في أن هذا التفريق ضروري لمعرفة الحدود النظرية والمنطقية للنشاط القرائي في فعاليته النقدية الصرف، من أجل إدراك الطبيعة النقدية لمصطلح القراءة في سياق وضعه عنواناً رئيساً للاشتغال على النصوص الإبداعية – تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً –.

الرصانة الأكاديمية والحيوية النقدية:

تحتاج العملية النقدية من أجل أن تبلغ أعلى مراحل إبداعها إلى مرجعيتين

أساسيتين تضمنا لها ما يلزمها من القوة والفنية والعلمية والتداول، ويمكننا أن نصنف هاتين المرجعيتين بـ «الرصانة الأكاديمية»، «الحيوية النقدية».

إذ يمكن للرصانة الأكاديمية أن تمنع الفعالية النقدية من الانسياق وراء الشهوات الانفعالية والانطباعية المجردة ذات رد الفعل السريع والأولي على التلقي النصوصي، وتخضعها دائماً للتروي وتعميق النظر والمراجعة والتشدد في الاطمئنان إلى الملاحظة، وتكثيف المعاينة وتركيز الفحص على الطبقات النصية والظواهر والحيثيات والهوامش والعتبات والمصاحبات، وكل ما من شأنه أن يكشف عن أعماق النص وجواهره ويسهم في فك شفراته.

إن الرصانة الأكاديمية ضرورية جداً للعمل النقدي فهي الضابط المنهجي القياسي الذي يدرج العمل في سياق الإنتاج النصي المتعالي، الذي يتوافر على خصب الإنتاج وشعريته على النحو الذي يتحول فيه إلى أثر إبداعي يسهم إسهاماً فاعلاً في تكوين نظرية الأدب.

إلا أن هذه الرصانة الأكاديمية لوحدها لا تكفي للوصول إلى مرحلة من الإنتاج الإبداعي النقدي يرتقي إلى هذا المستوى، لأن الاكتفاء بها حصراً ينتقل بالعمل النقدي إلى فعالية بحثية قد تخلو من الحساسية الإبداعية التي تدخل في صميم العمل النقدي وجوهره، ويسلّم بعد ذلك بإقرار توصلات نقدية تحيل على القراءة العلمية المنطقية أكثر من إحالتها على المجال النقدي بفضائه الأدبي الإبداعي.

من هنا تظهر الحاجة الملحة في هذا السياق إلى ما دعوناه بالحيوية النقدية، التي توفر للرصانة الأكاديمية عمقاً نقدياً يحفظها من السقوط في حاضنة العلمية والمنطقية، الخالية من المرونة والحساسية الأدبية التي تبقي العملية النقدية في دائرة النقد الأدبي، وتدعم النص النقدي بالشعرية الكافية

لأن يتمايز عن أية فعالية أكاديمية صرف تسلبه حقه في الانتماء إلى هذا الحقل المستقل.

وقد اقترحنا في أحد كتبنا مفهوم «المغامرة» للتعبير عن مستوى معين من مستويات الحيوية النقدية، وقلنا بأن «المغامرة على وفق المعطيات وما تفرزه من مناخات وسبل وفضاءات ورؤى وألوان، وما تقترحه من آليات بكر للانفتاح والتفاعل والحوار، هي جمال خاص يتمتع بالمرونة والتموج والتمظهر، ويعمل بوصفه مرجعية زاخرة بالثراء تموّن اللغة الشعرية بالعمق والكثافة وتغذيها بالأعجاز والفرح، على النحو الذي يقودنا إلى الإيمان بقدرة المغامرة على توفير فرص انعتاق حقيقية لفلسفة الجمال من قيود التفلسف والمنطقة، لتحيا بحرية مطلقة في الأفضلية الخلاقة للإبداع»(9).

ويمكن وصف الحيوية النقدية بالمرونة القرائية المؤسَّسة على وعي أكاديمي مرن وفعال وديناميي وتعددي، قائم على استيعاب الضرورات الأسلوبية التي يجب أن يتحلى بها العمل النقدي في نشاطه الكتابي الميداني، فضلاً على أن هذه الحيوية النقدية يجب أن تتمتع بالقدر الكافي من الكثافة والعمق والحساسية والثراء، على النحو الذي يجعلها قادرة على استيعاب الوافد الأكاديمي بثقله المنهجي وتقاليده الرصينة، ومن ثم تمثله وتتفاعل معه بأسلوبية راقية فيها قدر عالٍ من التوافق والانسجام والتفاهم والتصالح بين الآليات، من أجل الوصول إلى أفضل حالة قرائية يمكن أن تنتج أفضل الحلول للكشف النقدي.

حدود المشروع النقدي:

هل يمكن وضع حدود معينة ونهائية للمشروع النقدي الذي يسعى الناقد إلى إنجازه في مسيرته النقدية؟ وما هي قيمة المشروع النقدي ضمن هذا المفهوم؟ وهل بوسع ناقد واحد أن يحقق مشروعاً نقدياً خاصاً به؟

يمكن في هذا السياق إطالة أمد الأسئلة التي تندرج في دائرة هذا الحقل وتوسيع تنوعها، لأن مفهوم المشروع النقدي ظل مشروعاً عائماً يكتنفه الكثير من الغموض واللبس والإبهام، على الرغم من تداوليته الكبيرة لدى معظم النقاد - بمختلف أجيالهم - حين يتحدثون بشيء من الزهو عن تجاربهم النقدية.

لا شك في أن «المشروع النقدي» مفهوم عامل وشامل وواسع وإشكالي ومتعدد وكثيف، لا يمكن التوصل إلى تحديد مفهومي واضح بشأنه بسهولة ويسر، لأنه يمكن أن يُنظر إليه من زوايا نظر متعددة ويمكن أن يُفهم بطبقات فهم متعددة أيضاً، إذ لكل ناقد تقريباً منطق معين له يتناسب مع رؤيته النقدية ومنهجه وذوقه ودرجة أصالته النقدية وطبيعة مرجعياته وعمق تجربته في مجال العمل النقدي.

لا نعتقد أن ناقداً واحداً مهما بلغ من الأهمية والخطورة والإنتاج النقدي - كماً ونوعاً - أن ينفرد بتأسيس مشروع نقدي خاص به، لأن مفهوم المشروع في الصياغة التي نحسبها مؤهلة لإغنائه وملء طبقاته أكبر من عمل ناقد بمفرده، حتى وإن توافر على قدر كبير من الخصوصية والتفرد والخصب.

إذ إن مفهوم المشروع النقدي لا ينفتح انفتاحاً كلياً على دلالاته ومعانيه إلا من خلال عمل مشترك وجهد نقدي جماعي، يتوافر على قدر مهم وكبير من التلاؤم في الرؤية النقدية ويتنوع في خصوصية الرؤية المنهجية التي يشتغل عليها كل ناقد في المجموعة، ضمن ورشة عمل تخضع باستمرار للحوار والتقويم والجدل في كل مرحلة من مراحل تطور المشروع وكل مفصل من مفاصله وكل حلقة من حلقاته.

ومن هنا يمكننا أن ننظر إلى عملنا النقدي وقد بلغ بهذا الكتاب أكثر من عشرة كتب نقدية، نجتهد في أنه يمثل جزءاً من مشروع حداثي نقدي يمكن إذا

ما اتسق رؤيوياً ومنهجياً من أجزاء أخرى في تجارب نقدية أخرى تتلاءم معه، أن تقترح المشروع النقدي الذي نتحدث عنه من دائرة هذا المفهوم.

إن تجربتنا في هذا المجال تعكس على نحو ما سبيلاً معيناً إلى هذا الفهم في معاينة حدود المشروع النقدي، فالكتب النقدية التي صدرت لنا منذ عام 1999 حتى الآن تمثل رؤية نقدية ذات سلسلة منهجية متضافرة من الحساسية النقدية، تبلورت تبلوراً ناضجاً لتطوير وضع نقدي خاص من خلال تمظهر شخصية نقدية لا تشبه سواها بكل المعايير، تنمو نقدياً على نحو عماري نقدي بين كتاب وآخر بأسلوبية تعي هذه القضية تماماً وتشتغل عليها بعمق ودراية.

الهوامش والإحالات

(1) التلقي والسياقات الثقافية، د. عبدالله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض (93)، الرياض، 2001: 35.

(2) السراب والنبع – رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين – د. مصلح النجار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005: 19.

(3) تنظر المقدمة التي تصدرت كتابنا مرايا التخييل الشعري، منشورات دار الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط 1، 2006: 5.

(4) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 43.

(5) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية – د. عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1 2000: 7–8.

(6) م.ن: 8.

(7) م.ن: 8.

(8) ينظر على سبيل المثال ما نشرته مجلة «فصول» في عددها 63، 2004، القاهرة، إذ خصصت ملفاً خاصاً عن النقد الثقافي، وتنظر في هذا السياق مقالة د. عبدالله إبراهيم الموسومة بـ«النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، التي ناقش فيها أفكار الغذامي في كتابه «النقد الثقافي»: 188.

(9) المغامرة الجمالية للنص الشعري: د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2007: 10.

طه حسين وحركة النقد في عالم متغير

مصطفى عبدالغني

لا يمكن رصد حركة النقد في عالم متغير دون العود إلى الفترة التي عاش فيها وطبيعة العلاقة بينه وبين عصره ، ومن هنا ، فإن فكر عصر النهضة الذي انتمى إليه طه حسين يفسر كثيرا منهجه النقدي في التعامل مع حركة الشعر، وطبيعتة ..

لقد انتمى الناقد هنا إلى عصر النهضة ، ففي حين عاش في بدايات القرن التاسع عشر في الشرق، كان تكوينه الفكري يتبع عصر النهضة وتجلياته في القرن الثامن عشر في الغرب ، فأضاف إلى الفهم المحافظ لفكر الجيل السابق عليه – جيل الأفغاني ومحمد عبده – الفهم الليبرالي للطفي السيد وسيد المرصفي في الجيل التالي ؛ مما سهل التعرف على الإشكالية التي تقف خلف الإنتاج المتنوع لطه حسين نقدا وإبداعا وفكرا.. ومما يسعى لتفسير الإجراء الذي تلمسه في التعامل مع حركة الشعر في عصره، وهو ما يطرح علينا السؤال هنا :

هل كان طه حسين مخلصا حقا لأهم تجليات هذا العصر «المنهج التاريخي»؟

وبشكل أكثر دقة :

علامات ، ج 74 ، مج 19 ، شعبان 1432هـ - يوليه 2011
علامات

هل تمثل الإجراءات النقدية لديه منهجا بعينه أم السعي العام للتغيير في عصر النهضة ؟

لنقترب من هذا العصر ومن يمثله عندنا – طه حسين – قبل أن نحاول الإجابة عن هذه الاسئلة .

تمهيد:

لا يمكن رصد الفكر النقدى عند طه حسين دون التمهل عند بعض الملاحظات الأولية فى هذه الفترة.

إن عصر النهضة Renaissance فى الغرب الذي يشير فى معناه العام إلى حركة ثقافية كانت قد امتدت تقريباً من القرن الرابع عشر إلى السابع عشر، بادئاً في إيطاليا في أواخر العصور الوسطى ولاحقاً انتشر إلى باقي أوروبا. التعبير يُستعمل أيضاً بفضفاضية ليشير إلى العصر التاريخي، ولكن لما كانت تغيرات النهضة غير منتظمة، فإن هذا الاستعمال للتعبير يعتبر شديد العمومية. والمصطلح يطلق على فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة ويؤرخ له بسقوط القسطنطينية عام 1453هـ تطور على المستوى الفكري فى القرن الثامن عشر فى عديد من التجليات الثقافية خاصة.

وعبورا من تطور النقد الأدبي الغربي وازدهاره فى عصر النهضة يمكن الوصول إلى بدايات هذا النقد لدينا ، بالمنهج العلمي، إلى بدايات القرن العشرين مع حسين المرصفي وخليل مطران وطه حسين ثم جماعة الديوان والمهجريين وميخائيل نعيمة عن الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية وغيرهم فى هذه الفترة المهمة التى شهدت تطور عصر النهضة العربي انعكاسا لتطور عصر النهضة فى الغرب قبل ذلك بقرون..

وهو ما ارتبط بتبلور التيارات النقدية العربية التي كانت – فى بداية الأمر – أشبه ببدايات فاعلة لعصر النهضة العربي أكثر منها انعكاسا لمصطلحات

غربية كالمنهج The Method والبحث The Research أو- حتى – المدرسة School.. إلى غير ذلك ..

وعلى هذا النحو، ففى حين كان الغرب يعرف الواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية Socialist realism: التي جاءت تأكيدا وإكمالاً للمدرسة الواقعية النقدية في بداية العشرينيات (ثورة أكتوبر1917م)كنا نشهد هنا حركة الواقع التي كانت تتبلور عقب عصر التنوير والتغيير والنهضة في المنطقة العربية..

وهو ما يقترب بنا إلى حالة التعبير فى النقد الأدبي فى بدايات القرن العشرين .

فى هذه الفترة نستطيع العثور على من راح يعبر بأسلوب علمي فعرفنا منهم محمد حسن نائل المرصفي في كتابه «أدب اللغة العربية»، وعبدالله دراز وكيل مشيخة الجامع الأحمدي في كتابه «تاريخ أدب اللغة العربية»، وأحمد حسن الزيات في كتابه «تاريخ الأدب العربي» الذي اعتبر المنهج السياسي في تدريس تاريخ الأدب العربي نتاجا إيطاليا. وهنا نلتقى بالعديد من المحاولات التي تحسب على هذا ..

وعلى هذا النحو نلتقى بمحاولات لطه حسين وشوقي ضيف وأحمد أمين وغيرهم ممن ينتمون إلى عصر النهضة العربي أكثر منه إلى عصر المناهج أو المذاهب أو – حتى – المدارس الغربية التي نعرفها(1).

إنها الفترة التي نتعرف فيها – خلال النقاد والأكاديميين – العديد من هذه المصطلحات التي تردد فى هذه الفترة كثيرا لكنها تنتمي للتأصيل الغربي أكثر منه للتصنيف العربي في هذا السياق حيث نعثر على كثير من أعلام المنهج التاريخي في النقد الحديث فهم: فرديناند برونتير وسانت بوف وهيبولت

تين، ثم أعلام الاتجاه التاريخي عند العرب فيذكر لنا طه حسين في كتابه (مع المتنبي).

لقد تبلور المشروع النقدي لدى طه حسين ضمن إشكالية كبيرة هي إشكالية النهضة، هذه الإشكالية تقف خلف الإنتاج المتنوع لطه حسين نقدا وإبداعا وفكرا. ولا سبيل إلى فحص هذا المشروع وفهم دلالته التاريخية إلا باستعادة هذه السمة الخاصة التي هيمنت على المشروع الفكري عبر هذه الازدواجية التي هيمنت على المشروع الفكري والنقدي لطه حسين فكيف تجلت هذه الازدواجية في كتاباته؟

إنها الازدواجية التي تطرح قضايا التغيير فى عصر النهضة في إطار التغيير أكثر منه التصنيف أو التأسيس لمنهج بعينه ..

فبعد عودة طه حسين من فرنسا سنة 1919م، وبعد أن أحرز الفكر الليبرالي في مصر مكتسبات ضد الفكر المحافظ، دعا «بأن الحضارة الأوربية اعتمدت في نهضتها على الحضارة الإغريقية الرومانية والديانة المسيحية، ويجدر بالنهضة العربية أن تعتمد على الحضارة الإغريقية والرومانية والديانة الإسلامية».

ويجب أن نسارع بالقول هنا إن طه حسين يستحضر النموذج الغربي كمنطلق للتطور والتقدم، ويرى بأن المجتمع ينبغي أن تؤول قيادته للعلماء، ولم ينحصر النموذج الغربي لدى طه حسين في الغرب الحديث، بل رجع به إلى الأصول الأولى التي شكلت الحضارة الغربية، الحضارة الإغريقية، فأصول الغرب الحديث وضعها اليونان، حيث ابتكر هؤلاء العلم كمباحث قائمة على منهج عقلاني وكنظام من المعارف المجردة، وابتكروا السياسة وفصلوها عن الغيب، فجعلوا مصدر السلطة هو الجماعة البشرية المعنية (أي النظام الديمقراطي). في حين أن الشرق لم يعرف سوى نظام الحكم الذاتي (الاستبداد).

إنها أفكار عصر النهضة التي يستعيد فيها مستقبل الثقافة العربية عود إلى الحضارة القديمة في المنطقة وعود إلى تطورها في الحضارة الغربية المعاصرة..

إنه مشروع عصر النهضة قبل التصنيف في إطارات أو مناهج بعينها وفي إطار تنفيذ هذا المشروع شغل طه حسين على تدريس التاريخ اليوناني والروماني في الجامعة لمدة سنوات، وألف كتابا عن «آلهة اليونان» سنة 1919م، وفي سنة 1921م ترجم كتابا لأرسطو «نظام الاثينين».

بالإضافة إلى هذه المكونات، تأتي الفلسفة الوضعية كإطار مرجعي لتصورات طه حسين حول الأدب، وإن لم يتصل طه حسين بهذه الفلسفة مباشرة، فإنه قد تأثر بمجموعة من النقاد الغربيين يرتكزون على أسس هذه الفلسفة، وأبرز هؤلاء النقاد هم: هيبوليت تين وسانت بوف وجوستاف لانسون و جول لوميتر.. وغيرهم(*).

وعبورا فوق مؤثرات كثيرة يبدو أن لانسون كان أكثر تأثيرا على طه حسين من النقاد الآخرين، غير أنه لا ينبغي أن يفوتنا أن نذكر تأثير سانت بوف، وجول لوميتر وغيرهما بدا عند النزعة الانطباعية والتأثيرية أكثر من النزعة المنهجية لدى طه حسين.

الكتابات التأسيسية والاهتمام بالمنهج :

من خلال استعراضنا للمكونات الفكرية لطه حسين تبدى أن هذه الأطر زودته بحس منهجي، هذا الحس وهذه الضرورة المنهجية تجلت في الكتابات النقدية التأسيسية لديه. وما يقصد بالكتابات التأسيسية هي الكتابات التي كان منشغلا فيها بالبحث عن منهج للقراءة يخالف به المناهج السائدة، وتبدأ هذه الكتابات لكتابه بتجديد «ذكرى أبي العلاء» (1915م)، مرورا بـ«حديث الأربعاء»، وصولا إلى كتاب «في الشعر الجاهلي» (1926م)، وتمثل هذه

الكتابات خلاصة الصراع حول تكريس منهج علمي لمقاربة الظاهرة الأدبية.

قد يكون من المهم أن نشدد هنا على قضية التغيير في عصر النهضة العربية قبل التصنيف والتكوين وهو ما يفهم معه أن هذا الانشغال بقضية المنهج أملته ضرورة تاريخية، حيث إن الجدل اشتد حول المنهج منذ فترة مبكرة من بداية القرن العشرين، وقد مثل الزيات وجورجي زيدان ومصطفى صادق الرافعي ثم طه حسين أقطاب الصراع حول مسألة التغيير وطبيعتها، وكان لكل واحد منهم مثله الخاص.

يبدو من خلال مؤلفات هؤلاء المؤرخين للأدب أن هناك تفاوتا بارزا حول توجه كل منهم ..

لقد عرض كل منهم طريقته الخاصة في التأريخ للأدب، قسم جورجي زيدان وحسن الزيات الأدب إلى عصور سياسية، في حين أن الرافعي رفض هذا التقسيم وأبدله بالتقسيم حسب الأغراض الأدبية، واعتبر التقسيم السياسي نقلا عن المستشرقين أما طه حسين فقد تبنى التقسيم وفق المدارس الفنية.

إن هذا التضارب في الآراء حول المنهج أو الشكل الملائم لتقسيم الأدب والتأريخ له، يستبطن موقفا غامضا حول مسألة المنهج، لاسيما وأن الاهتمام المنهجي لا يزال في طور المخاض، وما يجلي هذا الغموض هو أن كلمة «منهج Méthode» لم ترد عند الرافعي وزيدان والزيات، إذ استعلموا مكانها كلمتي «الطريقة» و«الخطة»، ولم يستعمل الزيات كلمة «منهج» اللهم إلا بعد مضي خمسة وأربعين عاما من ظهور الطبعة الأولى لعمله.

والغريب أن طه حسين هو الذي استعمل كلمة «منهج» وخصص لها مواطن في كتابه «في الأدب الجاهلي».

لقدبدا أن قضية المنهج كانت من أهم القضايا التي شغلت ذهن طه حسين منذ فترة مبكرة على اعتبار أن الاهتمام بسياق الثورة المنهجية – ضمن

ثورات راديكالية أخرى – من شأنها تجديد العقل وتحريره وليس تجديد وسائل البحث وأدواته فحسب. ولعل قضية التغيير وملابسات الحاضر الصعب فى هذه الفترة وراء تنبه طه حسين بأهمية المنهج.. وتنبهه منذ فترة مبكرة لاستخدام المنهج الديكارتي بوعي فائق..

إن الوعي وإن تمثل فى أثواب كثيره كان الأساس الأول عنده إحداث التغيير والثورة على الواقع.

ويمكن القول هنا إن مظاهر الوعي بالمنهج تمثلت عند العديد من رواد عصر النهضة العربى في جوانب عدة، من بينها أنهم اعتبروا «تاريخ الأدب» علما جديدا لم يسبق للعرب القدامى أن عرفوه، إذ لا يمكن مقارنته بكتب التراجم والطبقات لأن هذه الأخيرة تفتقر إلى البحث عن العلائق والتحولات. «فهي أخبار مفردة غير مرتبطة لا تظهر ما بين الشعراء أو الكتاب من علاقة في الصناعة والغرض والأسلوب، ولا تذكر ما عزا النظم والنثر من تحول وتقلب».

لقد بدأ التغيير فى الواقع أكثر منه تلمس للمنهج وبدأ استخدام المنهج تلمس لعصر الاستنارة اكثر منه لتعميق قيم علمية ثابته فى هذا عرفنا معنى المواقف الجديدة اختياراتهم ؛ أشار زيدان أن طريقته تمكن القارئ من الاطلاع على التأثيرات السياسية في الأدب والعلوم، وفهم السيرورة التي يتطور بها الأدب عبر العصور التاريخية. أما الرافعي، فقد أشار إلى أن طريقته في التقسيم إلى أغراض فنية هي أكثر تلاؤما مع طبيعة الأدب العربي، أما إشارات طه حسين في التقسيم إلى مدارس فنية بدت عنده عظيمة الفائدة، لأنه يعلم الطلاب كيف يكتشفون النصوص، وكيف يحققونها ويقرؤونها، فيفهمونها على وجهها ويفطنون إلى مظاهر الجمال الفني فيها، ناهيك على أنه يؤدي إلى نتائج جليلة «هي إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى كل شيء».

إن هذه المظاهر إن دلت على شيء، فإنما تدل على أن قضية المنهج – التى ارتدت أثوابا عدة –.. أصبحت ضرورة ملحة عند العرب المعاصرين فى العصر الحديث ، وقد كان وراء هذا الوعي عوامل منها ما يرتبط بوضعية الدرس الأدبي في بداية القرن، ومنها ما يرتبط بالانفتاح على الغرب. ومنها – وهوما يعى هذا كله ويستوعبه – معنى التغيير ..

معنى هذا المنهج لدى الرواد اكتنفه العديد من صور الغموض والتضارب في الآراء وقد كان مرد ذلك كله إلى أن هذا الوعي جاء في لحظة تغيير كبرى، بالإضافة إلى تنوع المشارب الثقافية لكل من هؤلاء الرواد، واختلاف انتماءاتهم الطبقية والدينية والسياسية، دون أن ننسى التأكيد علىصعوبة طرح مسألة التاريخ الأدبي التي لازالت مطروحة للنظر وإعادة النظر من طرف أحدث النظريات المعاصرة (نظرية التلقي على سبيل المثال). لغياب نظرية عربية تؤرخ الظواهر بصفة عامة.

وإذا كان طه حسين كما أشرنا هنا من أبرز من أثار مشكلة المنهج في التأريخ الأدبي، يمكننا أن نتساءل عن الكيفية التي تجلى بها وعيه المنهجي في كتاباته التأسيسية ؟ إن هذا الوعى هنا بدا على المستوى الرأسي لا الأفقى وعند شاعر كالمتنبى أو أبو العلا المعرى ممن كانوا يستدعون لتأكيد قيم معاصرة فى عصر النهضة. وعبورا فوق كتابات نقدية له من أمثال: تجديد ذكرى أبي العلاء وحديث الأربعاء وفي الشعر الجاهلي نصل إلى كتابه المهم هنا «مع المتنبى» فى السياق التاريخى له وهوما يقترب بنا من دلالات الوعى التاريخى عند طه حسين.

بعد أن عرضنا للملامح العامة لعصر النهضة الذي جاء منه وفيه طه حسين كأحد الكتاب والمثقفين الذين لعبوا دورا مهما في هذه الفترة سنحاول الآن وضع كتاب «مع المتنبي» في سياق هذا المشروع، مبرزين المكانة التي

يحتلها الكتاب ضمن التصور العام لطه حسين ، فهل هذا الكتاب يشكل امتدادا للمشروع ؟ أم ارتدادا ؟ وما المنهج الذي اتبعه ليقرأ به المتنبي قراءة جديدة تخالف القراءات السابقة؟ وما هي الخلفيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والجمالية المتحكمة في طبيعة تلقي نص المتنبي من طرف طه حسين؟

إن هذه الأسئلة تسعى إلى مساءلة القراءة النقدية التي مارسها طه حسين على شخصية المتنبي وشعره،تمثل فى تجلياتها أهم الإجابات عن الأسئلة التى حاول الكاتب التعبير بها في الإطار التاريخي الذي ورد فيه.

بيد أننا لا يمكن الوصول إلى تجليات المنهج التاريخي لدى طه حسين دون أن نشير إلى قضية تتعلق بطبيعة التوقف مع طبيعة طه حسين ، ونقصد بها إشكالية التناول الرأسي للنص ، ومراجعة تجليات التناول النقدي لطه حسين قبل ذلك ، رأينا أنه عرض لكتاباته النقدية على المستوى الأفقي - جابرعصفور على سبيل المثال -.. وهوما يدفعنا إلى التمهل عند المنظور الرأسي ..

على أن يكون التناول الرأسي واعيا للأفقي ومتماسا معه، غير أن التمهل عنده هنا يكون همنا الأول بالتوقف خاصة عند عمله الملحوظ (مع المتنبى) بوجه خاص.

وفى حين يعرض نقاد في أدب طه حسين لخصوصية المرآة التي ينطوي عليها العمل الأدبي كالاجتماعي والفردي والانساني (التاريخي والنفسي والإنساني) نكون واعين هنا إلى استجابة الناقد للنص عبر نموذج محدد من حيث هو جدلية متداخلة من الفهم النقدي الواعي للنص للتنبه إلى هذا التوفيق بين العنصر والاستجابات بين الرأسي والأفقي لفهم تجليات المنهج التاريخي فى تناول هذا النص هنا ..

وهو ما نقترب فيه من تجليات المنهج التاريخى ...

تجليات المنهج التاريخى:

أولا: التعبير عن الشاعر

والتعبير عن الشاعر هو أكثر ما يلفت النظر في موقف طه حسين من المتنبي وهو ما يشير إليه جابر عصفور في مفهوم التعبير وفي البحث عن «مرآة الأديب» حين تأخذ بعدا محددا «باقتران الأدب بالتعبير. لكن هذا البعد التعبيرى يفضي إلى أبعاد أخرى مترتبة عليه. ومادام الأدب قد اقترن بالتعبير فلابد أن تصبح كل أعمال الأديب كاشفة عنه وممثلة لشخصيته. وترتبط أصالة الشاعر– فى هذا السياق – بقدرته على تمثيل شخصيته فى شعره» وهو ما يصل بنا إلى أن الشاعر هنا استطاع أن يؤكد وجوده ، وهوما يمضى فى عدة مستويات ..

وعلى سبيل المثال، فقد لاحظ طه حسين أن المتنبى وصل إلى مرحلة الأصالة بعديد من المواقف ، منها ، ما أكده حين عرض لانتماء الشاعر ، وهو الانتماء العربي ، الانتماء الذي كانت تؤكده الفترة التي كتب فيها طه حسين كتابه عن المتنبي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين ..

لقد ألّف طه حسين كتابه «مع المتنبي» في صيف 1936م بفرنسا ، وقد كان من وراء تأليفه له دوافع صرح بها في بداية الكتاب مستبعدا كل الدوافع الذاتية ؛ يصرح في البداية أن المتنبي ليس شاعره الأثير، يقول بهذا الصدد : «وليس المتنبي مع هذا من أحب الشعراء إليّ وآثرهم عندي ولعله بعيد كل البعد أن يبلغ من نفسي منزلة الحب أو الإيثار. ولقد أتى على حين من الدهر لم يكن يخطر أني سأعتني بالمتنبي وأطيل صحبته أو أديم التفكير فيه».

فإذا ما استبعدنا الدافع الذاتي، فما هو الدافع الحقيقي وراء هذه الصحبة المضنية والمكلفة، إن الإجابة عن هذا السؤال تتحدد من خلال اللحظة التاريخية التي ألّف فيها الكتاب، ذلك أنه منذ العشرينيات والثلاثينيات من هذا

القرن كان المتنبي هو الشاعر المفضل لدى الدارسين ، وقد كان هذا الاهتمام البالغ حافزا أساسيا عند طه حسين لكي يخصص كتابا مستقلا حول المتنبي، إذ كانت تحدوه رغبة لكي يجيب عن سر هذا الاهتمام «فالمتنبي كان ومازال حديث الناس المتصل منذ أكثر من عامين، ولأني حاولت ومازلت أحاول أن أستكشف السر في حب المحدثين له وإقبالهم عليه وإسرافهم في هذا الحب والإقبال، كما أسرف القدماء في العناية به حبا وبغضا وإقبالا وإعراضا».

إن هذا التساؤل حول سر الاهتمام بالمتنبي هام جدا لأنه يضعنا أمام إشكالية كبرى في تاريخ النقد الأدبي الحديث، أي البحث في العلاقة بين الأدب والجمهور. هذه العلاقة التي ظلت مغيبة في النقد إلى حدود القرن العشرين، فهل استطاع طه حسين أن يقرأ المتنبي من خلال مجموع القراءات التي أنجزت حوله ؟ هذا ما لم يتم القيام به، فطه حسين لم يبحث في العلاقة بين شعر المتنبي والجمهور المتلقي، فبالرغم من تساؤله حول العناية الفائقة بالمتنبي، واستمرارية الدراسات حوله، لم يسلك الطريقة المفضية لملامسة سؤال الاستمرارية، فبدل أن يرصد تمثلات القراء الواقعيين أو المفترضين، حول شعر المتنبي، راح يؤسس سيرة للشاعر من خلال شعره، وليس في ذلك غرابة لأن المنهج الدراسي الذي كان سائدا في مرحلته منهج يعنى بالشخصية وأثر الواقع فيها، وهو منهج بعيد كل البعد عن إشكالية الأدب والجمهور[2].

الأكثر من هذا أن طه حسين مضى أكثر فى هذا الاتجاه ، ففى حين أبدى فى بداية الكتاب أن المتنبي ليس شاعره المفضل عاد ليؤكد على فكرة أن التعبير عن الذات هنا أكثر مايحفظ للرجل ، وهو تعبير مليء بالكبرياء، خاصة حين قال – وطه حسين يردد وهو يذكرهنا هذه الأبيات:

وأنا أقبل من المتنبي في إعجاب لا حدَّ له هذه الأبيات التي هي من أروع ما قال من الشعر:

أنا ابنُ مَن بَعْضُهُ يَفُوقُ أبا البـ ... ـاحثِ والنَّجْلُ بَعضُ مَن نَجَلَهْ

وإنّما يذكرُ الجُدُودَ لَهُم ... مَن نَفَرُوهُ وأنفَدُوا حِيَلَهْ

فَخراً لِعَضْبٍ أرُوح مُشْتَمِلَه ... وسَمْهَرِيّ أرُوحُ مُعْتَقِلَهْ

وَلْيَفْخَرِ الفخرُ إذا غَدَوْتُ بهِ ... مُرْتَدِياً خَيْرَهُ ومُنتَعِلَهْ

أنَا الّذي بَيَّنَ الإلهُ به الـ ... أقدارَ والمَرءُ حَيثُما جَعَلَهْ

جَوْهَرةٌ تَفرَحُ الشرافُ بها ... وغصّةٌ لا تُسيغُها السَّفِلَهْ

إن الكِذابَ الّذي أكادُ بهِ ... أهْوَنُ عندي من الذي نَقَلَهْ

فلا مُبالٍ ولا مُداجٍ ولا ... وَانٍ وَلاَ عاجزٌ ولا تُكَلَهْ

ودَارِعٍ سِفْتُه فَخَرّ لَقًى ... في المُلتَقى والعَجاجِ والعَجَلهْ

وَسامِعٍ رُعْتُه بقافيةٍ ... يَحارُ فيها المُنَقِّحُ القُوَلَهْ

ورُبّما أشهَدُ الطعامَ معي ... مَنْ لا يُساوِي الخُبْزَ الذي أكَلَهْ

ويُظهِرُ الجَهلَ بي وأعْرِفُهُ ... والدُّرُّ دُرٌّ برَغْمِ مَنْ جَهِلَهْ(3)

وهو يضيف هنا معجبا بالتعبير الذاتى للرجل:

ليس في ذلك عندي من شك ؛ فقد اتهم الرجل في نسبه، وسئل عن أبيه وجده فلم يستطع، أو لم يرد، أن يجيب سائليه، وآثر أن ينتسب إلى المجد والكرم والبأس، وأن يزدري الكائدين له والمرجفين به والمؤلبين عليه. ومع أن هذه الأبيات تصور ضعف المتنبي من ناحية نسبه أبلغ تصوير؛ إلا أن هذا الإسراف في الفخر والغلو في التيه والإغراق في ازدراء العائبين دليل في حقيقة الأمر على العجز والنكول – أقول مع أن هذه الأبيات تصور ضعف المتنبي من ناحية نسبه أبلغ تصور وأقواه، فهي في الوقت نفسه تصور فتوّة المتنبي وحسن رأيه في نفسه، وقوة إيمانه بهذه النفس، وصدق معرفته للناس، وشدة ازدرائه لهم، واستهزائه بهم ؛ لأنه قد علم من حقائقهم ودخائل أمورهم ما دفعه دفعاً إلى هذا الازدراء والاستهزاء(4)، إضافة إلى أن المرحلة التاريخية التي ألف فيها

الكتاب اتسمت من الناحية السياسية ببروز الوعي القومي، خاصة وأن العالم العربي عرف في هذه اللحظة حركات تحررية ضد الاستعمار ودخل في مرحلة البحث عن الذات في مواجهة الآخر. وقد كان هذا الوعي والحس القومي العروبي من وراء اهتمام الدارسين العرب بالمتنبي إذ وجدوا فيه الصوت المعبر عن رغبتهم في التحرر، وهذا ما يفسر تلك المهرجانات الألفية التي أقيمت في جل العواصم العربية احتفاء بشاعر العروبة. وهو ما يؤكد هنا على المعنى المتطور للفكر القومى فى هذه الفترة، يقول طه حسين:

ونحن إذا انتهينا إلى قرارة الأشياء، لا نكاد نشك في أن المتنبي قد كان عربياً، ولكن بشرط أن نفهم من لفظ العربي معنى أوسع وأعمق وأصدق مما يفهمه النسابون في العصور الأولى، ومما يفهمه المقلدون من الأدباء في العصر الحديث.

فأين العقل العاقل الذي يستطيع أن يصدّق ما كان يقال في العصور الأولى، وما لايزال يقال في كثير من المدارس الأدبية، من أن العربي الصريح أو العربي الصليبة هو الذي يعرف له نسب صحيح إلى قبائل العرب في الشمال أو في الجنوب؟ أين العقل العاقل الذي يصدّق أن جميع سكان جزيرة العرب منذ العصور الجاهلية الأولى إلى هذا العصر الذي نعيش فيه قد حفظوا لأنفسهم أنساباً صريحة صحيحة ترفعهم إلى عدنان أو إلى قحطان؟ إنما حفظ الأنساب مزية قد اختصت بها طبقات من أشراف العرب وساداتهم في بعض الأوقات، ثم أصبحت سنة موروثة وعادة مألوفة، ومظهراً من مظاهر الأرستقراطية، ثم فرضت على أصحابها أن يحفظوها ويتوارثوها،ويبتدعوها ابتداعاً إذا غلبهم عليها النسيان.

ومن الحديث المعاد في غير طائل، بل من الحديث المعاد في كثير من السأم والملل، أن نذكر ما أثير حول الأنساب وصحتها منذ أقدم العصور العربية. بل من الحديث المعاد الممل أن نذكر ما أثير حول صحة الأنساب عند الأمم القديمة كاليونان والرومان.

ليس من الحق إذن أن العربي لا يكون عربياً، حتى يحفظ لنفسه أو يحفظ الناس له نسباً صحيحاً ينتهي به إلى قبيلة من القبائل. ولو كان هذا حقاً لتغيركثيراً جداً من القيم التاريخية والمعاصرة. فأكثر الذين كانوا يرون أنفسهم عرباً في العصور القديمة، لم يكونوا يحفظون أنسابهم في أكبر الظن. والتاريخ لم يحفظها عنهم على كل حال. أفنجحد الآن أنهم عرباً، لأن أنسابهم لم تصل إلينا؟ وأكثر المعاصرين من الشعوب العربية في الشرق الأدنى، لا يحفظون أنسابهم، ولا يستطيعون أن يرقوا بها إلى عدنان أو قحطان، أفنجحد تحدّرهم من العنصر العربي الصريح؟! وما هذا العنصر العربي الصريح؟ وكيف السبيل إلى تحقيقه واستخلاصه من العناصر المختلفة التي لا تحصى، والتي اتصلت به وأثرت فيه على تتابع الأحداث ومرِّ العصور؟

وهو يردد عن المتنبى أنه ليس من الضروري أن يؤكد الإنسان على إنه عربي حين يذكر أو يحفظ له نسبا صريحا صحيحا ينتهي به إلى إحدى القبائل، الأكثر من هذا كان المتنبي يؤكد أنه يحمل من الصفات التي تؤهله لهذا الانتماء في هذين البيتين:

لا بقومي شَرُفْتُ بل شَرُفُوا بي ... وبنفسي فَخَرتُ لا بجُدُودي

وبهم فخرُ كُلِّ نَطَقَ الضَّا ... دَ وعوْذُ الجاني وغَوْثُ الطَّريدِ

وهو ما يعنى تأكيد المتنبى على أنه لا يشرف بقومه بقدر ما يشرف قومه به ، سائلا: فما الذي يمنعنا من أن نصدق المتنبي ونرى معه أنه كان عربياً قحطانياً.

وهو فى موضع آخر يؤكد على هذه الشعرية العالية والشخصية القوية حين يردد فى بداية الكتاب من أنه ليس من أنصار المتنبى أو المعجبين به ولايلبث أن يردد لأكثر من مرة بعد ذلك مثل هذه العبارة أن المتنبى «شاعرا، وشاعرا ليس غير» (مع المتنبى 175) لقد ارتقى بشعره إلى منزلة عالية ، وأثبت شخصيته واضحة قوية ممتازة من غيرها «وأصبحنا نستطيع أن نقرأ القصيدة من شعره ، فنقول ، إنها قصيدته هو لم يتأثر بهذا الشاعر أو ذاك»(5).

ويمكن ربط هذا التصور القومى بمفهومه الليبرالي فى النصف الأول من الثلاثينات من القرن العشرين ، هذا المفهوم الذى لا ينهض على أساس اللغة والدين والجنس، وإنما تقوم على الواقع الاقتصادى فقومية المتنبي عند طه حسين كان لها « أبلغ المؤثرات في حياته العملية... والفنية على كل حال.

إن قومية المتنبي لا تستمد من الإرث الماضوي، وإنما هي قومية يكون فيها الفرد هو سيد مشروعه، ومن هنا لابد أن نلمح إلى أن استدلال طه حسين بهذين البيتين يؤكد تصوره الليبرالي للقومية، الممجدة للذات وللمنافع الاقتصادية، والمغيبة للجنس والدين واللغة.

لقد كان طه حسين لايهتم كثيرا بالرجل الذى أثبت وجوده فى هذه الفترة ، وجودا فرديا جماعيا واعيا..

وهو ما يصل بنا إلى النهج الذى عمد إليه طه حسين فى تناولة – أو الاقتراب – من المتنبى.

ثانيا: الترتيب التاريخى:

وقد سلك طه حسين للتعبير عن وعى المتنبى أكثر من طريق، فإذا جاوزنا التعبير الفردي إلى التعبير الأوسع – الإنسانى – للاحظنا انطلاقه من أهم سمات المنهج التاريخى ؛ ونقصد به هنا الالتزام بالترتيب التاريخى على اعتبار أنه أول خطوة فى العملية الإجرائية للتاريخ الأدبى عند طه حسين، وعلى هذا النحو نستطيع تتبع حركة التطور عبر – العملية الإجرائية والتطور – إلى استخلاص «صورة من هذه الحركة تسعى إلى تشخيص «روح العصر» أو تصور «شخصية» الشاعر حين يتم الحكم على هذه القيمة نتيجة الالتزام بعملية التعاقب التاريخى فى التعامل مع نصوصه ، فمن المعروف أنه سبق طه حسين عديد من الدراسات[6] التى حاولت أن تصل بهذا التعاقب وتتبعه عبر العديد منها :

رجى بلاشير، دراسة فى التاريخ الأدبى، صدر بالفرنسية فى باريس عام 1935م. لوى ماسينون. ماريوس كنار. جان لسيرف. بل والعديد من الدراسات التراثية منها :

العكبرى: التبيان فى شرح الديوان ، القاهرة 1302هـ، جزءان.

اليازجى: العرف الكيب فى شرح ديوان أبى الطيب ، بيروت 1305هـ، جزء.

الواحدى: شرح ديوان المتنبى ، طبعة ديتريسى، برلين 1861م، جزء.

ثم العديد من الدراسات الحديثة نشرت قبل كتاب طه حسين منها :

محمود شاكر، المتنبى ، المقتطف يناير 1936م.

عبدالوهاب عزام، ذكرى أبى الطيب ، بغداد 1936م.

ورغم أن طه حسين يردد أنه رفض أن يحمل معه حين أملى كتابة ما فى مكتبه من البحوث التي تناول بها القدماء والمحدثين حياة المتنبي، فإنه يردد من آن لآخر بعض كتابات بلاشير أو غيره لتأكيد هذا المنهج التاريخي الذى يكتب به ، وهو ما لاحظه البعض فى رصد تناول طه حسين لهذا الخط الأفقى فى تماسه مع الخط الرأسي فى التعامل مع فكر الشاعر من «صبا المتنبى إلى مصرعه» فى النصف الأول من القرن الرابع الهجري، ففى حين يلاحظ «أن هذه الحركة فى الكتاب تنطوي على تتبع للتطور فإنها تصل بين الخط الصاعد للتطور والدرجة المتصاعدة لسلم القيم الشعرية. وتوحد بين الاثنين لتجعل من نقطة البداية – فى الخط الزمني للتطور– أهون درجة فى سلم القيمة، وتجعل من نقطة النهاية – فى نفس الخط الزمانى – على درجة فى سلم القيمة» عصفور ص 223.

وهو ما يشير إلى تأثير المنهج التاريخى عبر الترتيب الزمني فى درجة التغيير الإبداعي الذي سعى إليها الشاعر، وهو ما يشير إلى ترتيب عنوانات

الكتاب هنا إلى مراحل أو أقسام توازي المراحل الزمانية والمكانية المتعاقبة في حياة الشاعر ..

نستطيع العود إلى الديوان وخارجه لنرى هذا التطور التاريخى- الإنسانى :

من الصبا (الكوفة).

إلى الشباب (اللاذقية).

إلى النضج (حلب).

إلى التفوق (الفسطاط).

إلى التطور الخلاق (شيراز)

نستطيع المرور عبر التاريخ - الجغرافيا إلى البعد الإنساني فى الخروج إلى التباين فى درجات التعبير..

ولا نريد أن نتابع هذه المراحل الزمنية التى انتهى بها وإليها طه حسين عن المتنبى، وإنما نشير إلى إشارتين ترينا الوعى الذي بدا متصاعدا في حركة الشاعر خاصة فى الفترة الأخيرة من حياته، فى مصر أو حين غادر مصر إلى خارجها ، فقد راح يعبر عما يحدث فى مصر بهذه الأبيات البليغة من قصيدته المهمة فى هجاء كافور - حاك مصر حينئذ - .

وهو ما لاحظه طه حسين الذى بدا متحاملا على الشاعر.

ومن يدقق فى الأبيات يلاحظ كيف أن المتنبى كان واعيا للهجوم على حاكم مصر فى ذلك الوقت حين خصص القسم الأخير من الباب الرابع في الكتاب، لفن الهجاء الذي قيل في كافور، وعرض لموقف المحدثين من هذا الهجاء، حيث ذهب فريق إلى أن الشاعر هجا كافورا وهجا مصر والمصريين، وذهب فريق آخر إلى أن الهجاء كان مقصوراً على كافور، وقد هون طه حسين من شأن هذا الخلاف مبرزا أنه ما ينبغي أن نحب الشعراء أو نبغضهم، لأنهم

مدحوا أو هجوا ولأنهم مدحونا أو هجونا، وإنما ينبغي أن نعرف الشعراء أو ننكرهم لأنهم مدحوا فأحسنوا المدح، وهجوا فأجادوا الهجاء.

وعلى الرغم من ذهاب طه حسين هذا المذهب المعتدل، فإننا نحس أن قضية المتنبي مع كافور أثارت حفيظته، فراح يبرز أن كافورا بالرغم مما فعل به المتنبي يبقى رجل سياسة داهية، له براعة في تدبير أمور السلطات:

نامت نواطير مصر عن تعاليمها فما بشمن وما تفنى العناقيد

وهنا يضيف طه حسين:

ولست أعرف أصدق في مصر ولا أبرع في تصويرها من هذا البيت الأخير، وما أرى إلا أن المتنبي قد ألهم البلاغة والحكمة حقاً، حين وفق لهذا البيت الذي يختصر لوناً من حياة مصر منذ أبعد عهودها بالتاريخ إلى هذا العهد الذي نحيا فيه. ولو أن التاريخ أراد أن يحصي الثعالب التي عدت على مصر وأموالها، فأخذت منها ما أطاقت وما لم تطق حتى أدركها البشم وما هو فوق البشم، ونواطيرها نائمة، 335 وقادتها غافلون، وأموالها مع ذلك لا تفنى ولاتنفد، ودول الثعالب يتلو بعضها بعضاً، ويقفو بعضها إثر بعض – أقول لو أراد التاريخ إحصاء هذه الثعالب، لما استطاع. ولست أدري: أيأتي يوم يكذب فيه هذا البيت من شعر المتنبي، فلا تنام نواطير مصر ولا تبشم الثعالب فيها، ولا يعدو الماكرون الغادرون على أهلها الآمنين الغافلين؛ ثم يقول المتنبي بعد قليل[7]:

ما كنت أحْسَبُني أحيا إلى زَمَنٍ يُسيءُ بي فيه كَلْبٌ وهُوَ محمودُ
ولا تَوَهَّمْتُ أنَّ النَّاسَ قد فُقِدوا وأنَّ مثلَ أبي البيضاءِ موجودُ
وأنَّ ذا الأسْوَدَ المثقوبَ مشْفَرُهُ تُطيعُه ذي المضاريطُ الرَّعاديدُ
جوْعانُ يأكلُ منْ زادي وُيُمْسِكني لِكَيْ يُقالَ عَظيمُ القَدْرِ مَقصُودُ

ثم تأتي «الوثبة الأخيرة» في سلم التطور في شعره، إذ يمكن أن نلاحظ

مع طه حسين أنه إذا كان أن نأسف لشيء لا يغني الأسف له، فقد كنا نتمنى لو فر المتنبي في شبابه إلى فارس لا إلى الشام. وقد كنا نتمنى لو سار عضد الدولة مع الشاعر سيرة كافور، فأمسكه في شيراز ولم يأذن له بالعودة إلى العراق، وذاد عنه، مع ذلك الشعور بأنه أسير لا يستطيع أن يذهب ويجيء كما يجب. إذن لتغير شعر المتنبي تغيراً تاماً، ولوثب الشعر العربي في القرن الرابع وثبة بعيدة المدى، وَفُتحتْ للشعراء بعد المتنبي أبواب جديدة يلتمسها الشباب من الشعراء الآن فلا يكادون يظفرون منها ما يبغون.

وهنا نستطيع أن نلاحظ – على سبيل المثال – عند التمهل عند محطة مصر – أن شعره حول كافور خلا من السقط وكثرة الأخطاء التي كان يعرفها في السابق إذ يبدو «أن المتنبي كان يقدر العلماء المثقفين المصريين أكثر مما يقدر العلماء المثقفين الذين كان يلقاهم في قصر الحمدانيين».كما خلا شعر هذه الفترة من شعر المناسبات كما أنه شعر يخلو من السخف والغلو فضلاً عما ما يشير إليه من عدم احتفاله بالبيئة الطبيعية مما جعله لا يصف الطبيعة المصرية ولا حتى الحضارة المصرية، ويرجع طه حسين هذا العزوف عن وصف البيئة المصرية إلى أن المتنبي كان منشغلا بنفسه، فربما وصف النجوم فأحسن الوصف وربما صور الليل فأحسن التصوير، وأبدع في وصف وادي بوان ووصف بحيرة طبرية، «ولكنه في هذا كله لم يقصد إلى الوصف من حيث هو فن يطلب لنفسه... وإنما كان يتخذ الوصف وسيلة إلى ما يثور في نفسه من العواطف والأهواء» فضلا عن أن الغناء الحزين، وتخصيصه لنفسه شعرا لم يترك فيه أحدا بمدح أو هجاء، فاختفى في هذا الشعر تقسيمه المعتاد الشعر بينه وبين الممدوح[8].

وعلى هذا النحو، فإن قانون التطور التاريخي ينطوي على معيار القيمة الشعرية المتصاعد الذي ينتهي إليه فشعره في زمن سيف الدولة أرقى من شعره في ظل التنوخيين «كما أن حكمته وتأمله في الأحداث في ظل كافور أعلى

درجة في سلم التطور من مدائح سيف الدولة ولو تواصل خط التطور إلى نهايته الحتمية – كما يلاحظ جابر عصفور – لوصل شعر المتنبى إلى ذروة أعلى. وأحدث فى الشعر العربى فنا جديدا لم يسبق إليه. ولكن المتنبي – للأسف – ارتحل عن عضد الدولة ولقي مصرعه فى الطريق» عصفور 225.

وهو ما يشير إلى اطراد قانون التطور فى عنصر الصعود، وهو ما يشير فى السياق إلى صورة متطورة من صور الصدق فى التعبير.

ثالثا: الصدق فى التعبير:

وهى درجة عالية من درجات الصدق فى التعبير سعى إليه طه حسين فى التعامل مع النص، انطلاقا من الاستجابة الواعية للناقد إزاء المجتمع، وهو ما يسهل فى تعبير جابر عصفور صياغة الفكر النقدي من جماع التصورات المتعارضة تصورا يسمح لها – جميعا – بالوجود فى بناء جديد، يضم أطرافها، فيصبح الأدب مرآة للمجتمع فى جانب. ومرآة لصاحبه فى جانب ثان، ومرآة للإنسانية أو تمثيلا لقيمها المشتركة فى جانب ثالث[9].

وهو ما يمضى فيه التعبيير المؤكد أن النص الأدبى يصبح انعكاساً لطبيعة التعبير التى هى فى درجاتها البعيدة من الصدق فى نقل توجهاتها إلى الخارج[10].

وهذه الوسيلة ما تصل بنا إلى أشكال عديدة من التعبيير يلاحظها العديد من النقاد فى الفترة الأخيرة منها ضمير المتكلم واستخدام ضمير الأنا واستخدام الخطاب النقدي عبر تصورات متعددة.. وما إلى ذلك من صور الصدق فى التعبير ..

والصدق هنا ينتمي فى المقام الأول إلى الخضوع لمفهوم التغيير والتطور لديه «إذ يرتبط مفهوم التغير بتصوره للعوامل التي تنتج النص، وهذه العوامل ترجع إلى مفهومي «الجبر التاريخي» و«الجبر النفسي». فالأول له علاقة بمرآة

المجتمع في حين أن الثاني يرتبط بذات الأديب، وما يوجد بين المفهومين هو مبدأ المحاكاة، فالأديب يحاكي ذاته ومجتمعه، فيكون بذلك مرآة تنعكس فيها التحولات النفسية والمجتمعية.

وعلى هذا النحو ، تظل العلاقة الناظمة لهذين العنصرين هي علاقة العلية، حيث يتغير المعلول نتيجة لتغير العلة، فإذا «كان الأديب يعكس وضعا اجتماعيا فيغدو مرآة للمجتمع، ويعكس وضعا فرديا فيغدو مرآة للأديب فمن المنطقي أن يتغير الأدب نتيجة كل تغير يحدث في الأصل الفردي أو الاجتماعي الذي يعكسه». وهذه السمة التطورية للأدب تتسم بالحتمية، حيث إن قانون التطور يتجاوز إرادة الفرد والمجتمع.

غير أن مفهوم التطور يتحدد عند طه حسين في علاقته بمفهوم الثبات، فالأول يشير إلى التغير والتجدد، والثاني يشير إلى السكون والجمود، إن التاريخ الأدبي للأمة العربية وباقي الأمم الأخرى يخضع لهذين القانونين، إذ أخص «ما نلاحظه في حياة أدبنا العربي منذ أقدم عصوره أنه يأتلف من عنصرين خطيرين لا يحتاج لاستكشافهما إلى جهد أو عناء، أحدهما داخلي يأتيه من نفسه ومن طبيعة الأمة التي أنتجته والآخر خارجي يأتيه من الشعوب التي اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها، ويأتيه من الظروف الكثيرة المختلفة التي أحاطت بحياة المسلمين فيها على مر العصور». فالتاريخ الأدبي عنده يعتمد على العنصر الخارجي للتطور أكثر من اعتماده على العنصر الداخلي للثبات. لأن التاريخ عنده «يعتمد في تحديده على المؤثرات الكبرى التي تحدث تطورا في الأدب فتخرجه من وضع إلى وضع، وعلى التيارات التي تدخله فتحرره من بعض الصفات وتلحق به بعض الصفات الأخرى». وما يترتب عن هذا التصور هو أن العلاقة بين تطور المجتمع وتطور الأدب علاقة آلية. إذ كلما «تغيرت ضروب العيش وجب أن يتغير الشعر».

إنه التعبير الذى يفرضه الواقع ويدفع إليه وعلى هذا النحو يصبح الأدب هو ظاهرة تطورية تخضع لمنطق تعاقبي تصاعدي، وستتحدد قيمة النص الفنية من خلال الحركة المتصاعدة عبر الزمن، وسنكون أمام ظاهرة تحاكي نمو الإنسان، من الطفولة إلى الشيخوخة، فالأدب في نظره، يبدأ كالطفل، وما يسم هذه المرحلة هو التقليد والمحاكاة، وبمجرد ما ينتقل الأديب إلى طور آخر من حياته ينضج أدبه ويتغير.

إن قانون التطور والتغير هو قانون مفروض على المتنبى وطه حسين، وهومايدركه فى بداية الكتاب وفى نهايته حين يقدم بين يدي دراسته إسهاما عاما عن العصر الذي نبت فيه الشاعر، ليخلص إلى الأحداث الكبرى التي تحكمت في حياته، وكان لها تأثير بالغ في تكوين شخصيته. إنه يدرك هذا جيدا منذ أن ترك مصر إلى فرنسا، ومنذ أن تنبّه الى حركة المتنبى من بغداد الى القاهرة وهو يصرح لقارئه أنه لم يثر «هذه المناقشة الطويلة لأعرف أكان المتنبي عربيا أم أعجميا، وإنما أثرتها لأنتهي منها إلى حقيقة يظهر أنها لا تقبل الشك، وهي أن المتنبي لم يكن ليستطيع أن يفاخر بأسرته ولا أن يجهر بذكر أمه وأبيه، ألتمس بذلك ما شئت من علة، فهذا لا يعنيني، وإنما الذي يعنيني ويجب أن يعنيك، هو أن شعور المتنبي الصبي بهذه الضعة أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله، قد كان العنصر الأول الذي أثر في شخصية المتنبي وبغض إليه الناس رأى نفسه شاذا لأمر ليس فيه يد، وليس له عليه سلطان، ففكر تفكير الشاذ وعاش عيشة الشاذ». وهوما يفسر حديثه لقارئه:

وإذن فما أقل ما نظفر به حين نخصص لحظات من حياتنا للحظات من حياة شاعر أو أديب ؛ وإذن فما أعرضه عليك في هذا الكتاب ليس حياة المتنبي كما كانت، ولا هو حياة المتنبي كما أعتقد أنها كانت، وإنما هو حياة المتنبي - أستغفر الله - بل لحظات من حياة المتنبي كما تصورتها في أثناء شهر ونصف شهر من الصيف الماضي. ومن المحقق أني كنت أرى في المتنبي قبل

إملاء هذا الكتاب آراء عدلت عنها أثناء الإملاء. ومن يدري ؛ لعلي أرى في المتنبي غداً أو بعد غد أو اليوم آراء غيرما أثبته في غير هذا الكتاب. إنما نحن عبيد اللحظات لا نملكها ولا نستطيع تصريفها ولا ادعاءها ولاردها عنا حين تُقبل علينا. وهي تقبل علينا بشيء كثير لا نحصيه. ولما تقبل علينا به آثار لا تحصى في تهيئة مزاجنا للفهم والحكم وللتأثر والتأثير(11).

إنه نوع من أنواع الخضوع للزمن واعتراف بهذا الجبر النفسى الذى يخضع الإنسان للظروف الخارجية ، وهوما يدفع به إلى حث النقاد والأدباء «إلى شيء من التواضع» المتنبى.

وفى حين يدفع القارىء والناقد إلى شيء من التواضع لحتمية الزمن نجده يصل إلى هذا الواقع – عبر قارئه – بشكل آخر من أشكال الحديث النقدي..

فإذا كان لابد أن يعترف بعنف الزمن وقدريته ، فإنه يسعى إلى قارئه – فى المقابل – باستخدام ضمير المتكلم ليعكس صورة أخرى من صور الصدق فى التعبير ، ونقصد به الوعي بقيمة الضمير الذي يستخدمه هنا، وهو ضمير يقترب به من قارئه – كالصديق – وهوما استخدمه فى التعامل منذ البداية منذ اختيار عنوانه (مع المتنبي).

إن عنوانه هنا يثير دلالة عنواناته الأخرى، ففى حين يسمي كتابه (مع المتنبي) يلحظ اختياراته الأخرى: مع أبى العلاء فى سجنه ، ولا بأس من أن يردد من آن لآخر وهو يحدث القارئ: الحديث إلى ..

إنه فى بداية كتابه وخاتمته يردد أن ما فعله لا يزيد على خواطر وليس نقدا أو تصديا لشعر المتنبى ، فما فعله لا يزيد على أن يكون «خواطر مرسلة تثيرها فى نفسي قراءة المتنبي في قرية من قرى الألب فى فرنسا» المتنبي ص 11 مثل هذا القول: «لا أريد درسا ولا بحثا وإنما أريد صحبة ومرافقة ليس غير».

وهذا الصدق فى التعبير هومايلاحظه العديد من نقاد طه حسين، ليصفه جابر عصفور بأنه (حديث الأصدقاء) بصدد تعرضه لطبيعة الحديث النقدى[12].

ويصف صلاح فضل ذلك إلى إرجاع طه حسين إلى التحليل الفني له بل يرجعه إلى ما يسميه خصلتين هما قوامه الشعرى، وهما المطابقة والمبالغة وهما من مصطلحات مجال البديع (فضل ص 140–142) بل إن البعض الثالث أسهب فى طبيعة هذا التعبير الصادق حين ألقى بحث أسماه (انا المتكلم طه حسين) حين يحدد هذه الغلبة الساحقة لضمير المتكلم فى عملية النقد عند طه حسين[13].

وهو الصدق الفائق الذى يصل الى طرق مباشرة وعديدة فى مقدمته وختامه بعد الفراغ (مع المتنبى) :

الآن وقد فرغت.. (و) وأتممت .. (و)..إنى حين.. (و).. لست أدري إلى غير ذلك من هذه التعبيرات المباشرة التي تؤكد على صدق المرآة كما سعى صاحبها فى هذا التمثيل الصادق أو ذلك التماهي أو المباشرة كما رأينا ليخرج من الدرس النقدى الثقيل إلى الدرس النقدي المباشر الصادق والمثير فى آن واحد وهو القدر الذي ينتقل بنا إلى حدود التعبير فى النص ودلالاته.

رابعا: حدود التعبير:

وكما نرى، فإن حدود التعبير ينتمي إلى المنهج التاريخي في المقام الأول.

وحدود التعبير هنا تعود بنا إلى المنهج التاريخى الذى آثره طه حسيين، وهو «يبتعد عن التحليل الأدبي ودراسة الأسلوب والسمات الفنية، ويبتعد عن الدراسة الداخلية للنصوص الأدبية، وبذلك يبتعد عن الهدف من دراسة الأدب

وهو الاهتمام بالقضايا الفنية والجمالية، ودراسة لغة الشاعر في النص،.. وما إلى ذلك ممايحسب على هذا المنهج فى كتابة النقد الأدبى(14).

وعلى هذا النحو «يفيدنا المنهج التاريخي في معرفة مناسبة القصيدة والملابسات التي أثرت في صياغتها، والأجواء التي عاشت فيها والبيئة التي نبتت وأينعت فيها، إننا مثلاً نجهل كثيراً من البواعث التي دفعت المتنبي إلى أن يقول هذه القصيدة أو تلك، وبالرجوع إلى التاريخ وكتب الأخبار نستطيع أن نستجلي الأمر بكل وضوح» وهوما يقترب بنا من طبيعة المنهج الذى تلمسه فى التعامل مع الشعر سواء فى «مع الشعر الجاهلى» مرورا بأبى العلاء وصولا إلى المتنبى ..

وهو ما يفسر أيضا الوعى بهذا المنهج خاصة من الوثوق بالمصدر والانتباه إلى شخصية صاحب المصدر من حيث تفكيره ومعتقده الديني، فكثيراً ما يؤثر ذلك في الأحكام على هذا الشاعر أو ذاك، فمسألة التحامل واردة في هذا المجال. إن التعصب للرأي والهوى والعقيدة كثيراً ما حجبت عنا الحقيقة، ولذلك فإن استخدام المنهج التاريخي - كما قلت - له محاذيره وثغراته.. وهو ما يفسر العود - عند طه حسين -.. إلى عددكبير من الكتاب والنقادكبلاشير و....

لقد انتمى الناقد هنا إلى عصر النهضة، ففى حين عاش فى بدايات القرن التاسع عشر، كان تكوينه الفكرى يتبع عصر النهضة وتجليتها فى القرن الثامن عشر، فأضاف إلى الفهم المحافظ لفكر الجيل السابق عليه - جيل الأفغانى ومحمد عبده - الفهم الليبرالى للطفى السيد وسيد المرصفى فى عصر النهضة وإشكاليته ؛ هذه الإشكالية تقف خلف الإنتاج المتنوع لطه حسين نقدا وإبداعا وفكرا.

ومن صور حدود التعبير هنا هو أن يصبح الأدب فى مراحل كثيرة انعكاسا فريدا لحركة المجتمع، وهو انعكاس يسعى طه حسين ليصوره فى

انعطافة عامة بانها لحظات فى حيات المتنبى حين يقول «إن ديوان المتنبي إن صور شيئا فإنما يصور لحظات من حياة المتنبى، لا أكثر ولا أقل» منطلقا من تعميق هذه اللحظات فى إطارها الحقيقى فى الهدف من تأكيد هذا المعنى، فهو ينطلق من اللحظة على اعتبار أنها تعكس الواقع الذى يلخص التغيير ويسعى إليه ويدفع به، ومن هنا ، فإن الرابط بين المتنبى وبين ما انتهى إليه شعره يظل عند طه حسين يعكس دلالة اللحظة (= الواقع) وهو الواقع الذى يكون واعيا لحرية التعبير التي تعكس الحقيقة وتتماهى معها لا تعكس الزيف والاستطراد العميق ..

وعلى هذا النحو ، رغم ما يبدو في استطراد طه حسين فى بداية كتابه ونهايته من تلخيص الواقع فى لحظة، التي هي لحظة من حياة المتنبي إلى لحظة أخرى من لحظات حياة طه حسين، ولنقرأ عبارته الأخيرة التى يخاطب بها قارئه على مهل:

-.. كما أن هذا الكتاب الذى بين يديك إن صور شيئا فإنما يصور لحظات من حياتى أنا لا أكثر ولا أقل.

مضيفا من هذا كله إلى الدلالة الأخيرة من هذه الشهادة التى يتراوح فيها الضمير عبر التماهي بين المتنبى وطه حسين والقارئ أو بين الناقد والشاعر والمتلقي فى ثلاثية دالة مما لاحظه جابر عصفور حين يصبح ما يكتبه الناقد انعكاس العمل الأدبي على شخصيته التي لا يستطيع ان يبرأ منها. وعندئذ يغدو العمل الأدبي هو الأصل المنعكس بعد أن كان الصورة العاكسة. ويصبح نقد الناقد مرآة للعمل الأدبي ومرآة للناقد فى الوقت نفسه. وإذ تجاوزنا الناقد إلى من يقرأ نقده انقلب الوضع – مرة ثالثة – لو نظرنا إلى الامر من زاوية تأثر القارىء بالناقد. وعندئذ يصبح الناقد مرآة للعمل الأدبي ومرآة للقارىء على السواء، (عصفور 55) ، وهو ما يعود بنا ثانية إلى طه حسين الذى يكتب أو

يملي في نهاية رحلته (مع المتنبي) تحت عنوان (بعد الفراغ) هذه العبارة التي نقلها هنا[15]:

ديوان المتنبي إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنبي، لا أكثر ولا أقل، كما أن هذا الكتاب الذي بين يديك إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياتي أنا، لا أكثر ولا أقل. فكما أنك لا تستطيع أن تزعم أنك تستخلص من هذا الكتاب صورة صادقة لي تطابق الأصل وتوافقه، بل لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتبي كلها صورة صادقة لي تطابق الأصل وتوافقه، فأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنبي صورة صادقة تلائم حياة المتنبي كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة.

ويكون علينا هنا أن نتعرف على أهم فصول المنهج التاريخى الذى سعى إليه وعمل به رموز التغيير الأخيرة.

وعلى هذا النحو، يمكننا التعرف على المنهج عن د. طه حسين عبر عديد من الإشارات، وهومايعود بنا إلى سؤال البداية :

هل كان طه حسين مخلصا حقا لبنية «المنهج التاريخى» فى النقد؟

أولا – المتمرد لا الناقد:

الواقع أن بنية المنهج التاريخى عند طه حسين يمكنأن تكون متوفرة دون أن يسعى لتوفيرها طه حسين ، فمن المعروف أن هذا المفكر كان غاضبا على عصره فى كثير من القضايا ، ووصل فى غضبه إلى درجة قصوى ، خاصة بعد أن عاد من فرنسا – عقب البعثة – ومن ثم ، فإن التوجه التنويرى الغاضب هنا كان أكثرما يعكس فكره ، وهو ما يفسر كيف انتمى إلى العديد من البنى النقدية التى تتعامل مع النقد العلمي لعصر النهضة ، إذ يمكن القول إن «النقد

العلمي» (Critique Scientifique) ، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر في الغرب ، مثل شكلا مبكرا للنقد التاريخي ، من أبرز ممثليه :

* هيبوليت تين / 1828-1893 (H.Taine) ، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة:

- العرق أو الجنس (Race)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

- البيئة ، أو المكان أو الوسط ، (Milieu)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

- الزمان أو العصر (Temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

* فردينان برونتيار / 1849-1906 (F. Brunetière)، الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (1809-1906م)، وأنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب ، متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنسان ، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر وقد ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890م، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين؛ حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية ، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.

ومن الأمثلة التي يسوقها برونتيار لتأكيد تطور الفنون بعضها عن بعض أن الخطابة الدينية (في القرن 17م) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (كعظمة الإنسان وحقارته، وزوال الحياة وفنائها، والثقة بالطبيعة...) واستحالت

إلى الشعر الرومنسي (في القرن 19م) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغني بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة واللجوء إلى الطبيعة)؛ فوحدة الموضوعات مع اختلاف الصياغة بين الوعظ والشعر دليل، في نظر برونتيار وفقا لنظرية داروين ولا مارك، على أن هذا منحدر من ذاك!.. إلى جانب رموز النقد العلمي، فإن هناك أعلاما آخرين أرسوا أوليات النقد التاريخي في أوربا، نذكر منهم:

* ش. أ. سانت بيف / Charle Augustin Sainte-Beuve) 1804- 1869)، الناقد الفرنسي (أستاذ هـ. تين) الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا، إيمانا منه بأنه «كما تكون الشجرة يكون ثمرها»، وأن النص «تعبير عن مزاج فردي»، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية، وكل ما يصب فيما كان يسميه «وعاء الكاتب» الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده. وقد عده محمد مندور عميدا للنقد التفسيري «الذي يحرص على الشرح والإيضاح، والمساعدة على الفهم، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم»، حتى وإن «كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري».

* جستاف لانسون/ 1857-1934 (Gustave Lonson)، ويعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللانسونية : Lonsonnisme)، وقد أعلن لانسون عن هويته المنهجية سنة 1909م، في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب)، ثم أتبعها سنة 1910م بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر (Revue du moi)، وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي، حتى غدت تلك المقالة «قانون اللانسونية ودستورها المتبع» على حد تعبير أحد الدارسين.

ثم واصل هذا النشاط «اللانسوني» أكاديمي فرنسي آخر هو ريمون بيكار (Rymond Picard) الذي دخل في معارك نقدية ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد رولان بارت / 1915–1980 (R. Barthes)، انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي، فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية، على يد نقاد تتلمذوا – بشكل أو بآخر – على رموز المدرسة الفرنسية، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (1880–1945م) الذي يمكن عده أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية ؛ فهو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس ويمثلهم هنا طه حسين (1890–1965م) لا انتماء لمدرسة نقدية بعينها أكثر منه لمدرسة التنوير التي تنتمي إلى العديد من المناهج العلمية وفى مقدمتها هنا المنهج التاريخي فى النقد.

ويمكن القول هنا إن الهم التنويري الغاضب كان أهم ما يحرك طه حسين ، فإذا تجاوزنا الخط الأفقي فى كتاباته الكثيرة حينئذ إلى الخط الرأسي في (مع المتنبى) لرأينا هذا الغضب الجارف الذي ينال الكثير من الأفكار الثابتة فى العقل العربي السائد ، مما يقترب بنا من هذا الفهم، إن طه حسين منذ الصفحات الأولى (قبل البدء) والصفحات الأخيرة (وقت الفراغ) وعبر هذه اللوحات لا يتوقف عن هذا الغضب النقدي التنويري إذا جاز لنا الوصف..

إنه منذ السطور الأولى يعلن عن سأمه من الواقع فى العام الجامعي بعد أن غادر مصر إلى جبال الألب رافضا أن يحمل معه من الكتب التي تذكره بالدرس أو البحث وإنما «صحبة ومرافقة ليس غير»(16).

كما أن المتنبى الذى آثر أن يصحبه هنا هو كما أملى :

وليس المتنبي مع هذا من أحب الشعراء إليّ وآثرهم عندي، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفسي منزلة الحب أو الايثار. ولقد أتى عليّ حينٌ من الدهر لم يكن يخاطر ببالي أني سأعني بالمتنبي أو أطيل صحبته أوأديم التفكير فيه. ولو أني أطعت نفسي وجاريت هواي لاستصحبت شاعراً إسلامياً قديماً عسيراً كالفرزدق أو ذي الرمة أو الطِّرِمّاح. أو شاعراً عباسياً من هؤلاء الذين أحبهم وأوثرهم ؛ لأني أجد عندهم لذة العقل والقلب، أو لذة الأذن، أو اللذتين جميعاً، كمسلم، وأبي نواس وأبي تمام، وأبي العلاء. ولكني لم أطع نفسي وإنما عصيتها، و لم أجار هواي وإنما خالفته أشد الخلاف، وطلبت إلى صاحبي على كره مني أن يستصحب المتنبي[17].

وفى مرة أخرى :

على أنها علم، ولا على أنها نقد، ولا ينبغي أن ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد، وإنما هو خواطر مرسلة تثيرها في نفسي قراءة المتنبي في قرية منقرى الألب في فرنسا، قراءة المتنبي في غير نظام ولا مواظبة وعلى غير نسق منسجم. إنما هي قراءة متقطعة متفرقة، أقصد إليها أحياناً لأني أريدها، وأقصد إليها أحياناً أخرى لأن نفسي تنازعني إلى كتاب الأدب الفرنسي، فأعاندها وأمانعها وأكرهها على أن تسمع للمتنبي أو تتحدث إليه[18].

وفى نهاية الكتاب كبدايته يعلن عن هذه الثورة ، وهذا الغضب الذى يحاول أان يعبر به كما انتهى إليه ، مشيرا من آن لآخر إلى مثل هذ االغضب العام بين الغضب والضحك فيما يسعى إليه:

وما أكثرما أعجب، وما أضحك أيضاً، حين أقرأ ما يكتبه الناس عني بعد أن يفرغوا من قراءة هذا الكتاب أو ذاك من كتبي ؛ لأنهم يحصِّلون لأنفسهم، ويعرضون على الناس صوراً يزعمون أنها تمثلني. ولست أدري، وليس المتصلون بي من قريب، يرون أن بينها وبيني سبباً. وما أشك في أن المتنبي لو أنشر اليوم وقرأ هذا السخف الكثير الذي نكتبه عنه منذ قرون، لأنكر

نفسه أشد الإنكار، أو لأنكر هذا السخف أشد الإنكار، ولرأى أننا لم نكتب عنه وإنما كتبنا عن أنفسنا، و لم نصوره وإنما صورنا أنفسنا[19].

وهو يعلن من آن لآخر عن هذا التمرد الذى ينتمي إليه ويسعى إليه في كل ما يكتب من درس أدبي أو قصصي أو فكري إلى غير ذلك من تداعيات التمرد الذي يحاول صاحبه الاعتراف به من مثل هذه العبارة التي تتكرر مع تغيير الألفاظ والمواضيع أثناء وجوده من دير العاقول حيث اغتيل المتنبي وخزانات الأدب حيث المخطوطات المتنبية فى المنطقة العربية سالنش وكمبلو حيث عمد تسجيل هذه الضواحي فى ريف فرنسا فى نهاية ثلاثينيات القرن، لنسمع ونقرأ ونستعيد[20]:

ثانيا : الخلط المنهجى:

فإذا جاوزنا الحس النقدي لخرجنا بأمر آخر، هو أن طه حسين لم يعمد إلى منهج بعينه ، فإلى جانب أنه يعترف بهذا ويكرره، فإننا نستطيع بنظرة عامة الوصول إلى هذا الأمر..

إنه الخلط المنهجى هنا فى كثير من هذه الرحلة مع الشاعر العربى

ويجب أن نسارع بالقول هنا أن الخلط النقدى هنا لم يكن عيبا ، كما لم يعمد إليه طه حسين، وإنما حدث لطبيعة الفترة التي كانت تمر بها المنطقة العربية، حيث التأثر العام دون التأصيل المنهجي أو النقدي.

وإذا عدنا لكتابات العديد ممن كتبوا فى هذه الفترة غير طه حسين لوجدنا من زمن طه حسين كل من زكي مبارك وأحمد ضيف ومرورا بمحمد مندور ثم شوقي ضيف فى الستينات وسهير القلماوي وعمر الدسوقي وشكري فيصل ومحمد صالح الجابري من تونس وعباس الجراري بالمغرب وبلقاسم سعد الله وعبدالملك مرتاض.. وغيرهم .. من الصحيح أن نرصد تأثير مثل هذه المناهج النقدية لدى كاتب مثل محمد مندور حول معالم «اللانسونية»

في نقدنا العربي غير أن هذا جاء بتأثير التأثر وليس التعميق والتنظير فضلا عن أن كتابه المشهور (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب) نشر فى نهاية الأربعينيات في وقت كان طه حسين يسعى من بدايات القرن إلى التمرد لتأكيد الثورة على الواقع الآسن والتخلف المريع ..

ومراجعة الكتابات التي كتبت عن طه حسين – جابر عصفور أو صلاح فضل أو – ترينا أن هذا الخلط كان قائما، وكان الهدف منه الغضب أكثر من التهور وإعادة البناء اكثر من الفوضى، وليست محاولات نقادنا المعاصرين حول (المرايا المتجاورة) أو (حوار التماهى..) ليست غير محاولات القصد منها محاولة رسم أطر الغضب الذي سعى إليه طه حسين أكثر من صور تأكيد انتماء مذهبي أو تعميقه.

فقد بدا أن التباين الكيفي كما لاحظ – على سبيل المثال – جابر عصفور يرجع – في جانب أساسي منه – إلى الطبيعة التنويرية للمشروع الحضاري عند طه حسين. وهى طبيعة تقترن بالموسوعية التي تصل صاحبها بكل نشاط، وتربطه بكل اتجاه، وتدفعه إلى أن يقدم إلى مجتمعه المتخلف كل ما يمكن أن يساعد على التقدم، ولذلك تعددت أنشطة طه حسين الثقافية كما يلاحظ صاحب (المرايا المتجاورة) بالقدر الذي تعددت أدواره الاجتماعية[21].

إن الوعى التنويري كان رائدا عند طه حسين للمثقفين[22] أكثر منه لتعميق تيار أو الدعوة لمذهب فكري أو منهج محدد له أصول ودلالات فى العشرينيات حيث كانت مصر – والمنطقة العربية – تسعىللاستعانة بقرن التنوير فى الغرب للصعود على التخلف الذي كان يسود الواقع الذي تحياه المنطقة العربية وتغمس فى أعماق الجهل..

ومراجعة كتابات طه حسين كلها قبل المتنبي وبعده نجد هذا الخط – لا نقول الخلط – فى أعماله التي تتصاعد بين المناهج والنظريات وتتعامد

بين التصورات وتتأرجح بين العديد من المواقف النقدية والقصصية والغاضبة فى شكل علمي ويكون الهدف غير المعلن بالضرورة هوالتمرد لإعادة فرض خطوط عصر النهضة الأدبية والنقدية ؛ وهذا يفسر كثيرا العديد من المواقف الغاضبة لطه حسين – كاستقالته من العمادة فى بداية الثلاثينيات – أو المواقف العلمية – كاستعادة الديكارتية قبل هذا وبعده فى كتاباته –.

وربما يفسر ذلك هذه المنتديات والمواقع الإليكترونية التى يذكر فيها طه حسين فى بدايات القرن الحادي والعشرين وانطباعات عامه لا تخدم فكراً ولا تعني قضيته ولا تشكل إضافة إبداعية لمجمل الحركة الأدبية العربية المعاصرة ، حين نقرأ مثلا مثل هذه العبارات أن النقد المنهجي إذن «هو ذلك البناء الأدبي القائم والمؤسس على نظرية نقدية، تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيمة الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي .. (و).. وليس هناك من ناقد متسلح بالمنهج النقدي، حمل على الموضوعية وأدانها ، مثلما أدانها طه حسين، فهو يقول «إن النقد الموضوعي محاولة لا تنفع ولا تفيد ، وهي إلى إفساد الأدب وحرمانه الحياة والنشاط ، أدني منهما إلى إصلاحه ومنحه ما ينبغي له من الحياة والنشاط».. (و).. وإذا كان طه حسين لا يتمسك بنظرية أدبية محددة ، وقد يعلن في ثورة في ثورات انطباعاته، التشكيك في جدوى أية نظرية ، فإنه يحلو له أحيانا أن يدعم حتى انطباعاته بمسوغات مقنعة ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ليصل إلى شيء أقرب إلى القص الخيالي «وتتصاعد درجة القص الخيالي بتصاعد حدة «الذاتية» وانطلاقها فيما يشبه النجوى التي تكشف عن عام الناقد الخاص وتوتره أكثر مما تكشف عن عالم الأعمال الأدبية المتميزة ».. (و).. أن الطموح النظري ومستوى الكتابة التي أراد لها طه حسين أن تركن إلى منهج نقدي ، لم ترق إلى قطع العلاقة بينه وبين اندفاعاته الذاتية وذوقه المحض ، فكان الطموح النظري أكبر بكثير مما سيفصح عنه المنهج في التطبيق.

ولذلك فإن طه حسين لا يتوقف (مع المتنبي) في الثناء على الرجل ثم النيل منه ثم لعن زمنه ثم العود إلى زمننا ليلعن كل شيء ، ولا ينسى أن ينهي كتابه بهذا السطر الدال عن المتنبى :

«أراد الله أن يعيش وحيدا ويموت وحيدا ذلك الشاعر الذى ملأ الدنيا وشغل الناس».

وفى السياق الأخير بدا أن خطاب طه حسين يتوجه للمثقفين فى المقام الاول[23].

وعود إلى الملاحظة العامة من تداخل البنى في شعر المتنبي ، والتماس الدال بين الرأسي والأفقي، وتعدد الخيوط فى الرحلة الشعرية فإن التأمل لمحاولة طه حسين هنا تميل إلى التسليم إلى وجود فوضى بنائية، غير أن التمهل عنده هنا يكون - كما لاحظ جابر عصفور -.. «إن هذا التناقض وهذه الفوضى البنائية لا تطفو على السطح، إلا إذا نظرنا إلى نقد طه حسين من منظور التعاقب فحسب، وإلا إذا ركزنا على ما نسميه بالتباين الكيفي من خلال تتابع كتاباته النقدية ، ولكن لو ضممنا إلى منظور التعاقب الأفقي، منظور التزامن الرأسي (العمودي) وركزنا على عناصر الثبات التي تكمن وراء التغير وعوامل الاتفاق النوعي التي تقابل التباين الكيفي ، أدركنا أن نقد طه حسين ينطوي على نوع من البناء[24].

البناء الواعى فى عصر النهضة العربى ...

الهوامش

(*) كانت الوضعية في النصف الثاني من القرن 19 تعتبر النص الأدبي وثيقة، أي أن النص كان يدرس في وظيفته التي تحيل على المرسل، وقد مثل «هيبوليت» تصور الفلسفة الوضعية في الأدب، بالإضافة إلى اتخاذه البيولوجيا كعلم نموذجي، يقول «لماذا تدرسون المحارة، إذا لم يكن ذلك لتصور الحيوان ؟ وبنفس الشكل إنكم لا تدرسون الوثيقة إلا للتعرف على الإنسان»، وإذا كان تاريخ الأدب الوضعي لم يعر النص الأدبي، باعتباره عنصرا من مقام تواصلي، إلا أهمية قليلة، فإن ما أعاره من ذلك للمتلقي أقل، فالاهتمام بالمرسل وحده يعني نفي المتلقي. وقد كانت فلسفة باروخ سبنوزا وفريديريك هيجل الشمولية وراء مفهوم التاريخ الأدبي العلموي لدى تين. فأراد هذا الأخير «وضع تفسير كامل شامل لوجود وصيرورة الأدب، يربط الوقائع الأكثر خصوصية بوقائع عامة، وباكتشاف مجموع القوانين التي تعبر من هذا المجال، عن منطقية العالم»، ثم يأتي بعد تين «فردناند برونتير» ليناهض المذهب الطبيعي، مقتبسا نموذجا من العلوم البيولوجية، ومن الداروينية على وجه الخصوص، ويتم تشبيه الأشكال الأدبية عنده بأصناف تولد، وتختلف وتتعقد، وتصل إلى القمة ثم تنحدر وتموت. وعلى الناقد أن يرصد هذا المنحى التطوري الذي يتحكم في النجاح الفردي. بعد برونتير، سيظهر مؤرخ أدبي تتلمذ على يديه إنه غوستاف لانسون، الذي سيشجب التصور العلماوي عند تين والنظري عند برونتير. يقول «لا ينبني علم على نموذج علم آخر إذ يرتبط تقدم العلوم باستقلاليتها المتبادلة التي تسمح لكل علم بالانصياع لهدفه، ولكي يتسم تأريخ الأدب بشيء من العلمية يجب أن يبدأ بالامتناع عن إعطاء صورة ساخرة عن العلوم الأخرى، مهما كانت». ولقد وضع لانسون برنامجا واسعا للبحث يضم مراحل مختلفة تخضع لترتيب إجباري هي: إعداد النص الأصلي، تأريخ النص كاملا وتأريخ مختلف أجزائه، مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات، البحث عن الدلالة الأولية «المعنى الحرفي للنص»، وكذا الدلالات المنزاحة عنه (المعنى الأدبي للنص)، تحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص، (منظور إليه، والحالة هذه، «في علاقته مع مؤلفه وعصره») وليس نتيجة إسقاط تصورات الباحث المعاصر)، دراسة المراجع والمصادر، نجاح العمل الأدبي وتأثيره، تجميع المؤلفات التي يمكن أن تكون متقاربة بشكلها أو محتواها دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنى تقويم أصالة الأعمال العظيمة، التفاعل بين الأدب والمجتمع .

(1) انظر:

http://www.wata.cc/forums/showthread.php
www.alfaseeh.com/vb/showthread.php
http://www.arabtimes.com/osama

أيضا انظر فى تعريف المنهج التاريخى :

(1) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006م، ص 42.

(2) المذاهب النقدية، ماهر فهمي، الطبعة الأولى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص 181.

(3) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006م، ص 44.

(4) البحث الأدبي– طبيعته – مناهجه – أصوله – مصادره، شوقي ضيف، الطبعة السادسة، دار المعارف، القاهرة، 1977م، ص 53.

(5) المنهج التاريخي في النقد (مقالة) وعد العسكري، الحوار المتمدن – العدد: 2017 – 2007/8/28م

(6) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية 2006م.

www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?

– مع المتنبى ص 14.

– مع المتنبى ص 14–15.

– مع المتنبى ص 16.

– مع المتنبى ص 178.

– المرايا المتجاورة ص 149.

– طه حسين ، المتنبى 334–335.

(8) http://almotanaby.sakhr.com/articles/article.aspx?file1name = manaheg / 0017.

(9) جابر عصفور ، السابق ص 54 ..

(10) جابر عصفور ص 415 – صلاح فضل ص147 عز الدين إسماعيل ندوة كلية الآداب.

(11) المتنبى ص 8.

(12) (عصفور ص 415).

(13) (عز الدين إسماعيل – بحث فى ندوة العيد المئوى لميلاد طه حسين نوفمبر 1989 بجامعة القاهرة).

(14) http://alwaei.com/topics/view/article_new.php?sdd = 705 & issue = 464.

(15) المتنبى ، السابق.

(16) المتنبى ، السابق ص 8 .

(17) المتنبى ، السابق.

(18) المتنبى، السابق.

(19) ص 379.

(20) مع المتنبى 376.

(21) المقدمة السابق ص10-11.

(22) http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php?t=42992.

(23) يذكرد. صلاح فضل هنا ملاحظة لاتخلو من حقيقة، وهى الحقيقة التي تشير إلى أن طه حسين - كما سعى المتنبي من قبل- ..كان يتوجه برسالته إلى المثقفين لتاثير التغيير، وتذكر طبعة ديوان أبى الطيب المتنبى «معجز أحمد» القاهرة 1986م فى مقدمة الجزء الأول.. إن المتنبي كان مدركا لمن يتوجه إليهم بشعره وهم العلماء والمثقفين بالدرجة الأولى. وفيما يرويه عنه «ابن جنى» اشارة إلى ذلك تقول «وقال- أى المتنبي - لى يوما: أتظن أن عنايتى بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه ؟ ليس الأمر كذلك، لوكان لهم لكفاهم منه البيت، قلت : - فلمن هى؟ قال:- هى لك ولأشباهك.

(24) ص 13.

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=106889

* * *

الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة «شعر» اللبنانية

حبيب بوهرور

خلقت جماعة «شعر» ابتداء من العام 1957 تاريخ صدور بيان الكتابة الجديدة ليوسف الخال(*) مناخاً فكرياً وتياراً إبداعياً متميزاً عن كل التيارات الفكرية، والإبداعية التي سبقته، سواء من حيث الطرح التنظيري للشعر أومن حيث تفعيل هذا الطرح من خلال الإبداع المتفرّد الذي تمثل في الشعر الجديد بنوعيه الشعر الحر وقصيدة النثر، هذه الأخيرة وجدت الأرض الخصبة التي نمت وازدهرت فيها، فقد سجل أن «أول اهتمام جدي بالشعر المنثوركان اهتمام جماعة «شعر» اللبنانية التي صدرت شتاء 1957م، وكانت أول مجموعة طبعت لواحد من جماعتها هو أنسي الحاج بأشهر، ثم تبعهما شوقي أبو شقرا ويوسف الخال وفؤاد رِفقه، وآخرون، ولكن الملاحظ أن تسمية الشعر المنثور لم تصبح (قصيدة نثر) إلا بعد اكتشاف أدونيس كتاباً فرنسياً عنوانه (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لكاتبته (سوزان برنار). وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام 1959 بباريس، وبعد شهور من صدوره كتب أدونيس مقالا عنوانه (في قصيدة النثر) نشره في مجلة «شعر» شتاء عام 1960م(**)، فكان أول من أطلق على هذا النوع من الكتابة تسمية (قصيدة)

كما فعلت سوزان برنار، و لم يكتف بذلك فقد نشر قصيدة نثر عنوانها «مرثية القرن الأول في العدد نفسه من مجلة شعر، فبدت مقالته وكأنها مقدمة لقصيدته النثرية»[1].

وفي عام 1960 أصدر الشاعر أنسي الحاج ديوانه الشعري «النثري» الموسوم بـ «لن» وكتب مقدمة يُنظّر فيها للنوع الشعري الجديد أي قصيدة النثر، اعتمد فيها على أفكار سوزان برنار في كتابها السابق، فطرح إشكالية صياغة الشعر من النثر وقدرة الشاعر على توليد نصوص شعرية من أعمال نثرية، لكون الآداب العالمية كلها أنتجت في نثرها شعرا عظيما، لأن الشعر لا يقف عند حدود الوزن والقافية أو البحر والرويّ.

وقد مثّل الحاج لهذا «بنشيد الأنشاد» في العهد القديم من الكتاب المقدس وبشعر سان جون بيرس(*)، أين عوض الإيقاع النمطي بالرؤيا الشعرية أو الكيان الواحد المغلق على حدّ تعبيره الذي تزيد من تفاعله فرادة التجربة وعمقها[2].

ويتحدد دور مجلة شعر في مساعدة قصيدة النثر وإعلاء شأنها ونشرها وتأكيد فنيتها في النقاط الآتية:

أ- التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل (الإيجابي) للدواوين الشعرية الحداثية التي تتخذ من قصيدة النثر أنموذجا للكتابة والثورة، كما تكفلت المجلة أيضا بنشر الدراسات الشعرية النظرية، ودواوين شعرية متميزة. «ففي العدد الحادي عشر من مجلة شعر، ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد، ممثلة في مقالة أدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» فقد وُضحت في هذه المقالة تأثيرات المفاهيم السريالية على أدونيس، فإذا به يعرف الشعر بأنه رؤيا وكشف، وإذا به يعتبره نوعا من المعرفة ونوعا من السحر، وتغيير في نظام الأشياء والنظر إليها. بل إنه يري أن الشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويحجب واقعاً أغنى، وراء وقائع العالم...»[3].

ب – تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية وذلك دون التزام القافية والوزن وهذا ما جعلها تمثل أنموذجا –للاحتذاء– وممارسة طقوس كتابة جديدة.

ج – تثبيت مفهومات جديدة تصّب في خدمة قصيدة النثر أهمها :

1. التشكيل الموسيقي الجديد البعيد عن الإيقاعية التقليدية.
2. تحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.
3. كتابة القصيدة وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه، والدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم على الشكلية «باعتبار أن قصيدة النثر ذات شكل قبل كل شئ، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد منظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي، التي تراقب التجربة الشعرية وتقود توجيهها»(4).

وتلتقي هذه المفاهيم مع البرنامج الشعري ليوسف الخال مؤسس مجلة شعر، الذي يمكن قراءته في النقاط الآتية:

* التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.
* تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة.
* الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.
* الإنسان في ألمه وفرحه، في خطيئته وتوبته، في حريته وعبوديته، في حقارته وعظمته، في حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير، كل

تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

* وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هو، دون خوف أو تردد.
* الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي، وفهمه والتفاعل معه.
* الإفادة من التجارب الشعرية التي حققّها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي(5).

د – إعلاء شعار الاحتواء الإبداعي المتميز دون إقصاء، حيث مثلت المجلة إطارا للتجارب الشعرية الجديدة وميدانا للشعراء الشبان الروّاد في ميدان قصيدة النثر.

وكان مناخ نشاط جماعة شعر أكثر ملاءمة لتفعيل الرؤى والأفكار والطاقات التجديدية، أكثر من أي مناخ سابق بحيث اجتمعت مجموعة من الأسباب عجّلت بانتشار أفكار الجماعة انتشارا واسعا في الساحة الأدبية والإبداعية العربية نذكر منها ما يأتي:

1 – تنامي التوجّه نحو الآخر الأوروبي فكريا وإبداعيا، من خلال بعث حركية التجربة الأدبية خاصة من الثقافة الفرنسية والثقافة الأنجلوأمريكية، فقد قرأ أعضاء الجماعة بشغف كبير إشراقات رامبو، وفصله في الجحيم وأزهار الشر وسأم باريس لبودلير، وأناشيد مالدورور للوثر يامون، فوقفوا على «ترجمات النتاج الغربي من الشعر خاصة ممّا أثبت أن موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي تزخر بها، وصورها ووحدة الانفعال والنغم فيها عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون حاجة إلى وزن وقافية»(6).

كما كان لصدور كتاب الأديبة والناقدة الفرنسية سوزان برنار «قصيدة نثر من بودلير حتى الوقت الراهن» أثرٌ كبيرٌ رسم وحدّد كلّ مفاهيم الشعرية الحداثية الجديدة عند جماعة شعر، فقد كتب الأستاذ الشاعر رفعت سلامّ في التقديم لترجمة كتاب سوزان برنار قائلا:

«لكتاب (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية منذ صدور طبعته الأولى عام 1958م بباريس، بل ربما كانت فاعليته، عربيا، أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، في مجاله الحيوي الأصلي، مفارقة تضيء في بعض وجوهها آليات التفاعل الثقافي وأشكالها العربية... وطوال هذه السنين–قرابة الأربعين سنة– ظل الكتاب هاجسا أساسيا لدى شعراء الحداثة العربية، فكان غائبا حاضرا، في آن، غائب بالفعل؛حاضر بالقوة، لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح حضورا فادحا، بلا غفران، إنه نوع من المهدي المنتظر»(7).

2 – ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه أمام الرغبة في معايشة الواقع المعيش، بعيدا عن المعايشة الوصفية الغنائية، وإنما خلق فضاء عالم جديد يوازي ويعادل العالم الموضوعي المعيش، إنها لحظة خلق القصيدة الرؤيا كمظهر من مظاهر الحداثة، وهذا ما عملت الجماعة على تجاوزه وتجسيده خاصة إذا علمنا «أن قصيدة النثر قد جاءت في سياق ملمح الحداثة وهو التجاوز.وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة من خطوات هذا التجاوز، لأنها الخطوة التي بدأ بها ألف ميل مسيرة قصيدة النثر»(8).

3 – ميل الكثير من شعراء الخمسينات إلى «الكتابة بالنثر»، خاصة الشعراء الواقعيين والشيوعيين الذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب، بل في الجو والأداء خاصة عند عبد الوهاب البياتي، ونذير

طعمة، وجبرا إبراهيم جبرا، وقد تميزت كتابات هؤلاء بالعمل على تبسيط الجملة الشعرية انطلاقا من بساطة المفردة وبساطة التركيب بحثاً عن جماهيرية الشعر ومقروئيته الواسعة بين أفراد الشعب.

في ظل هذا المناخ رسمت مجلة شعر استراتيجية قصيدة النثر كملموس حداثي مبني على تجسيد لحظات الرفض، وفق محمول من محمولات الحداثة، فليست «قصيدة النثر في تجاوزها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي جزء من مؤامرة على التقليد الذي لا يعكسنا. ولهذا فهذه الخيانة ليست شرفا فحسب بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجنا شرط التحرّر منه هدمه حتى على ما فيه»[9]، خاصة إذا لاحظنا أن قصيدة النثر التي تدعو إليها هذه الجماعة هي قصيدة تعمل على أن تفارق القصيدة العمودية، مفارقة شكلية ومضمونية لا رجعة فيها. وهذا عكس قصيدة التفعيلة التي ظلت محتفظة بعلاقات مختلفة مع النمط القديم، بشرط ألا يفهم من هذا إحداث قطيعة تامة أيضا مع التراث، «لأن قصيدة النثر كما عرفنا قبلُ لها صلة بهذا التراث بإحالتها إليه، سواء منه القديم، حين وصلها عن طريق التراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المنثور وإرجاعها إليه إرجاعاً رئيساً»[10].

تعرف موسوعة «برنستون» للشعر والشعرية «Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics» ، قصيدة النثر على النحو الآتي: «هي قصيدة تتميز بإحدى، أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تُعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك... وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحر (Free Verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة. وقد تتضمن قصيدة النثر رؤياً داخلية وأوزاناً عروضية. ويتراوح

طولها على وجه العموم، بين صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها، وتصبح تقريبا نثراً شعرياً»(11).

يتضح من التعريف الموسوعي السابق لقصيدة النثر أن هذا اللون من الأدب في الشعرية الغربية التي تمثل الرافد الأساسي لجماعة شعر، هو مُحكم التعريف، محدد الأدوات وواضح الغايات خاصة عند الفرنسيين، الذين عُدّوا رواد هذا التشكيل الشعري المتفرد والجديد، في حين جاءت المفارقة الكبرى في استراتيجية جماعة شعر أنهم تبنوا التعريف السابق وانطلقوا في التنظير لقصيدة النثر من نقطة انتهاء النقد الفرنسي – فيما أرساه من مفاهيم خاصة عند سوزان برنار–دون أن يكون لديهم النموذج الإبداعي التطبيقي «وهو ما فعله كل من أدونيس في مقالته بمجلة شعر اللبنانية عدد 14 لسنة 1960م، وأنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن»، وفخري صالح في مجلة فصول المصرية، وغيرهم من النقاد ممن سار على نهجهم، ومن الدلائل التي تؤكد على تبني تعريف لقصيدة النثر يبتعد تماما عن تواجدها الفعلي في الوطن العربي، أن الذين تبنوا هذا التعريف من الشعراء والنقاد عادوا مرة أخرى لهدم ما تبنوه، بل بلغ الحد تبني عكس ما كان تماما، سواء على مستوى النصوص الإبداعية، أم على مستوى النقد والتنظير»(12).

لهذا مثلت جماعة شعر، في تقديري، الحلقة الشاذة من حلقات الشعرية العربية بامتياز. لأنها أقرّت بضرورة الهدم والبناء ولكن دون أن تُنَمطَ ما تبني ولا تشكّل ما تؤسس.فلقد حاول بعض أعضائها وعلى رأسهم أنسي الحاج وأدونيس، ويوسف الخال تثبيت بعض المفاهيم الأولية لقصيدة النثر بالرغم من إيمانهم أن الثابت شكل جاهز والنمط قيد يعيق الرؤيا والتحديث، فحددوا خصائص قصيدة النثر التي احتوت ضمنيا على مبادئ اتجاههم في الكتابة والثورة، هذا ما يعرضه الدكتور رفعت سلام في النقاط الآتية :

« أ – يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضويا مستقلا، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في القصيدة.

ب – هي بناء فنيّ متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج – الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى»[13].

أما أنسي الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه «لن» تعريفا لقصيدة النثر ركزّ خلاله على ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالإرثيين إلى أنموذج الإبداعيين يقول:

«...لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية، أو مُحمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (الاختصار)، التوهّج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة... لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المتناقضات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثر الكلّي المنبعث من وحدة عضوية واحدة..»[14].

وأرى أن هذا الكلام لأنسي الحاج ما هو إلا صدى مباشر لكلام سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، أي البحث عن تحقيق الإيجاز تجنبا للاستطرادات والإسهامات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثم التوهّج وصولا إلى مجانية القصيدة ذاتها. تقول: «...وقد حاولتُ الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصبح قصيدة حقا لا قطعة نثرية منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقًا بدونها لا وجود لها...»[15].

أما الفقرة في النص الأصلي فهي على النحو الآتي :

«..j'ai tenté d'indiquer ...les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre، c'est a dire soit vraiment un « poème » et non un morceau de prose plus ou moins travaillé : brièveté، intensité، gratuité sont pour lui ،nous l'avons vu، non des éléments de beauté possibles، mais vraiment des élément constitutifs sans les quels il n existe pas ...»(16).

وأعتقد أن الحاج قد سلمّ تماما بمعطيات برنار، إلى درجة أنه لم يستطع أن يخلع على مقتبساته من برنار طابعا شخصيا، واصطلاحا أقرب إلى الإبداعية منه إلى النقل الحرفي، هذا ما يتضح في الترجمة الآتية للشروط الثلاثة :

أنسي الحاج	Suzanne Bernard
الإيجـــــاز	Brièveté
التوهـــــج	Intensité
المجانيــــة	Gratuité

وقد أثنى أدونيس على تنظيرات الحاج وإبداعاته في مجال التأسيس لقصيدة النثر العربية، في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل العام 1961م. تحدّدت من خلالها الفلسفة العامة لجماعة شعر من جهة، وفلسفة قصيدة النثر من جهة أخرى، يقول في بعض منها:

«.. يُسمينا الإرثيون «الفوضى». يسموننا أيضا «الخيانة». هكذا نبدو في أعينهم. للمرة الأولى، لا يخطئون النظر. فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا. في ذلك العالم المغنط بالجيف المقدسة. ولا نكتفي، بل نقنع الجيوش بالخيانة، كما تقول: يعني، نقنعهم بالفوضى أيضاً»(17).

ويتضح مما سبق أن نون الجماعة التي يستعملها أدونيس والتي تعود

بالضرورة على جماعة الشعر، هي حدّ تجسيد الفصل بين الأنا والآخر في تمظهراته المختلفة، الأنا الفوضوية، الهدامة، الخالقة، الحالمة برؤيا تتجدد بتجدد الرائي ذاته، فلا تقع في سوداوية النمط ولا سلطوية الإرث تمارس الرفض الذي يهزّ العالم في لحظة مخاض القصيدة، وتعلن التأسيس من منبر الحرية الإبداعية يقول:

«هكذا نخطط وجودا يجعل الوجود حولنا غريبا، يمحوه، يسلبه الحضور، هكذا نسقط ونجد خلاصنا في السقوط، هكذا نعلن أنفسنا غواة وخائنين.الهاوية تأتي معنا، نعرف ذلك، سنعمّقها، سنوسّعها، سنصنع لها أجنحة من الريح والضوء...المكان يقاومنا، الأشياء تقاومنا، الماضي والحاضر يقاومنا، البعيد وحدة معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري»(18).

وذهب أدونيس في خطابه إلى أنسي الحاج، إلى تحديد موقف الجماعة المرحلي(*) من التراث. فرفض الانزواء في إحدى زواياه المقدسة لأنه لا يعدو أن يكون جزءا من حضورنا وليس هو حضورنا ذاته، يقول :

«ليس التراث مركزاً لنا. ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع. وما سواه والتراث من ضمنه، يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا ؟ لن نخضع، سنظل في تواز معه، سنظل في محاذاته، وقبالته، وحين نكتب شعرا سنكون أمناء له، قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إن الشعر أمام التراث لا وراءه.فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن... من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثين: لا يقدم نتاجهم إلاّ صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة»(19).

وتتضح مما سبق أسس التنظير للنوع الشعري الجديد عند الجماعة عموما وأنسي الحاج وأدونيس على وجه التخصيص، بحيث لم تعد قصيدة النثر مجرد

ثورة شكلية ومضمونية في الحركة الشعرية العربية الحديثة بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقتها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها، باستقلاليتها ورقيّها. وحين يعود أدونيس بذاكرته إلى مرحلة تأسيس مجلة شعر وبعث قصيدة النثر كملمح من ملامح تجسيد الحداثة الشعرية، يطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل النموذج الجديد بعيدا عن المفاهيم الفرنسية «البرنارية» التي سادت حينها فيقول :

«وقد تبنينا ما اصطلحنا على تسميته بـ «قصيدة النثر، انطلاقاً من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية) أوجهها فيما يأتي:

* الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تزخرُ بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حدا نهائيا تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.
* الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرّق والأشكال القائمة على الوزن وتواخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوّعها ويعدّدها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضاً.
* الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، إبداعيا، على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولانهائيتها، تفاعلا ومقابسةً وحواراً»[20].

من هنا نستطيع أن نقول إن جيل مجلة شعر بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر أضحى يمثل جيل الرؤيا الشعرية الحداثية، لأن الحداثة في تمظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر، فالمبادئ الأدونسية السابقة لا تجسد التحوّل في النظر إلى الموروث الفني و«الابداعي» العربي وإنما تمثل في تقديري مرحلة انتقال نحو تفعيل الرؤيا إبداعيا عبر- قصيدة النثر، فقد «كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير

إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الايضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا. من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء؛ وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء. ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محدّدة بقابلية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له...»[21].

لهذا ثارت نظرية الشعر عند الجماعة على التقسيم التقليدي السلفي للقصيدة العربية حين تنظر إلى العالم نظرة حسية، تُشيّئه تارة وتجزئه تارة أخرى، فلا تعكسه إلا ظاهرياً من خلال الوصف. في حين تتشكّل الرؤيا كمشروع فكري وإبداعي انطلاقا من مراجعة الثوابت السابقة، فتهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح القصيدة الرؤيا قصيدة لا تتحدث عن العالم بل تتحدث العالم، لأن «القصيدة السلفية تنقل العالم مجسما إلى أشياء، في حين أن القصيدة الرؤيا تكتشف العالم في كُلّيته الحقيقية، في وحدته الكونية...الشاعر الرؤيوي يكتشف الأشياء. وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساسي»[22].

إنّ المتتبع لمسار قصيدة النثر عند جماعة شعر، ومن انتسب إليهم في مرحلة الستينيات، يدرك مباشرة أن التنظير السابق حول «القصيدة الرؤيا» قد تجاوز جانبه المجرّد، وأضحى تنظيرا يجد مسوغات تفاعله داخل الصراع الاجتماعي والفكري في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما جعل قصيدة النثر تصطبغ – في تقديري – بالصبغة الايديولوجية، إيمانا من الشاعر أن الأدب (الشعر) هو تعبير عن أيديولوجيا كيفما تجلى أو تمظهر، من هنا ثُبّتَ

الشكل وتعدّدت الرؤيا التي أسست لها جماعة شعر، وكتب على أساسها أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط، وظهر تيار جديد من الشعراء لا يميل إلى إثارة الأبعاد الميتافيزقية بقدر ما يطرح ويصدّر لأفكار إيديولوجية وقومية ووطنية ضمن إطار الشكل المتفرّد الجديد؛ فانقسمت قصيدة النثر إلى قسمين، قسم يرتكز على مبادئ الجماعة في ربط النص الشعري بالرؤيا، وقسم ثان يرتكز على شحن اللغة العادية والكلمة اليومية بالطاقة الشعرية كفارق جوهري بين كلام الشعر والكلام النثري العادي، وهذا ما اصطلح عليه جمال باروت «بالقصيدة الشفوية وهي القصيدة التي تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة. حيث تلتقط توتر الحياة اليومي، وشرائحها، وصيرورتها ولحظاتها الإنسانية المستمرة، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية، لتكون وجدانا فنيا لها»[23].

ويذكر باروت أن محمد الماغوط يمثل النموذج الشفوي لقصيدة النثر، خاصة بعد ديوانه «حزن في ضوء القمر» الصادر عام 1959م و«غرفة بملايين الجدران» 1964م، أي بعد مرحلة التنظير الأولي لقصيدة النثر من طرف الحاج وأدونيس، فإذا كان الحاج بديوانه «لن» يعكس الجانب الرؤيوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية[24]. ويختلفان في نقاط أساسية يمكن حصرها فيما يأتي:

أولاً: اعتماد قصيدة الرؤيا على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكرية والطروحات الثقافية والفنية، حيث تصبح الجملة مجموعة من الإشارات والعلامات المشفّرة التي تحيلنا نحو اكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة بعيدا عن الوصف. أما القصيدة الشفوية فغايتها إعداد الكلمة العادية التي تلقي طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الإخبار والوصف والتقرير.

ثانيا: تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركّب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرّد والحسّي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بنيات إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد (المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية خيطية تتفاعل كلما زاد إشراق الكلمة وتوترها الشعري.

ويكشف محمد جمال باروت هذه الفروق في الثنائية الآتية :

– القصيدة الشفوية	– القصيدة الرؤيا
– البعد الواحد	– تعدد الأبعاد
– الصوت المفرد	– تعدد الأصوات
– المناخ الغنائي	– المناخ الدرامي
– البنية الخيطية	– البنية الشبكية (التركيبية)
– الأشياء الصغيرة (الجزئية)	– الرؤيا الكلية (الشمولية)
– الكلام	– اللغة
– حركة الشعور في الكلام	– حركة الرؤيا في الصور[25]

أما نقاط الاشتراك والتوافق بين القصيدة الشفوية والقصيدة الرؤيا فقد حصرها الدكتور عبد العزيز موافي في نقاط عديدة نذكر منها ما يأتي:

* اتخاذ اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير .
* الاستناد على الحدس الانطباعي الحسي .
* البحث عن شعرية النص، والعمل على نفي شعرية الجملة.
* اكتشاف الشعرية في العالم، لا إضفاء الشعرية عليه[26].

ومن نماذج الماغوط في القصيدة الشفوية في مرحلة الستينيات، نصه الموسوم بـ(الهضبة) والذي استمد ثقافته من الكلام اليومي، وشُحنت كلماته

بطاقات شعرية أبعدته عن الكلام النثري وقرّبته أكثر فأكثر من الشعر المفعم بالتواترات الغنائية، القريب إلى الغموض، ولكن من دون الولوج إلى متاهات الرؤيا وأعماق الذات فقصيدة الهضبة عبارة عن رؤية تلامس الواقع المعيش للشاعر في إطار حركية المجتمع والوطن، ضمن فضاءات تعبيرية رؤيوية شفافة ابتعدت عن الإيغال السريالي يقول :

لا تصفعني أيها القدر

على وجهي أمتارٌ من الصفعات

ها أنا

والريح تعصف في الشوارع

أخرج من الكتب والحانات والقواميس

خروج الأسرى من الخنادق

أيها العصر الحقير كالحشره

يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف

وبالثقاب بدل البراكين

لن أغفر لك أبدا

سأعود إلى قريتي ولو سيرا على الأقدام

لأنشر حولك الشائعات فور وصولي

وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي

كالفارس بعد معركة منهكة

بل كما تعبر الكلاب المدربة حلقاتِ النار

سأعبر هذه الأبواب والنوافذ

هذه الأكمام والياقات

محلقا كالنسر
فوق خفر العذارى وآلام العمال
باسطاً جناحي كالسنونو عند الأصيل
بحثاً عن أرض عذراء
كلما لامسها كوخٌ أو قصر
أميرٌ أو متسول
وثبت جامحةً في الهواء
كالفرس الوحشية إذا مسّها السرج.
أرضٌ،
لم توجد ولن توجد إلا في دفاتري.
حسنًا أيها العصر
لقد هزمتني
ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق
مكاناً مرتفعًا
أنصبُ عليه راية استسلامي(27).

ومن خصائص التشكيل الشعري عند الماغوط ضمن إطار القصيدة الشفوية تكثيف الصورة الشعرية ذاتها، بحيث يستطيع المتلقي أن يحيد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية الماغوطية، إنه»يتوجه إلى الحس مباشرة، ويتكئ على مفردات وصور حسية باستمرار، إن التشبيه بكافة أقسامه والاستعارة بلونيها، كلها مادية حسية باستمرار في شعر الماغوط...وفي الحقيقة لا يمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الماغوطية، إلا إذا

قرأنا القصيدة كاملة، وهذه خاصية الشعر الرفيع الذي يشكل نسيجا عضويا واحدا لا انفصام فيه»[28].

وتتضح هذه اللغة الشفوية في ديوانه «حزن في ضوء القمر»أين يعود بنا إلى المنابع الأولى للشعر، حيث تتفاعل الرؤية الحسية داخل بنية القصيدة لتولّد لنا إيقاعا موسيقيا يتسلل إلى نفوسنا، حينها ندرك أن القصيدة الشفوية الماغوطية هي قصيدة «جماهيرية» بامتياز، يمتزج فيها الحزن بالثورة والحرية، يقول:

.. فأنا أسهر كثيرا يا أبي

أنا لا أنام

حياتي – سواد وعبودية وانتظار

فأعطني طفولتي

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

وصندلي المعلق في عريشة العنب

لأعطيك دموعي، وحبيبتي وأشعاري[29]

أما قصيدة الرؤيا فتعّد قصيدة الشاعر اللبناني بول شاوول [*] «وجهك الغياب الأقصى» نموذجا رؤيويا لقصيدة النثر في ذات المرحلة بامتياز، فمنذ عام 1974م تاريخ صدور «أيها الطاعن في الموت»، أولى مجموعاته الشعرية، يواصل شاوول تشريع كتابته على التجريب والاختبار، منقّباً عن الكنوز والينابيع والغيوم والأمطار العالية، كاشفاً الآفاق، متابعاً مهمة الشاعر المطلقة في ارتياد الحرية والمجهول، معلّياً الجسور التي تقرّب بين الثقافات وجوانب المعرفة. حيث العمل على استحضار اللاوعي كآلية من آليات الكتابة الفوضوية المكثفة والمجانية. الأمر الذي يسهم أكثر فأكثر وعن قصدية (إرادية) في غموض وإبهام قصيدة النثر، فقد أصاب لغتها تفكك في العلاقات، بتفريغ

المفردات من دلالاتها المعروفة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة، «فتغربُ التراكيب والصور ويغمض المعنى ويتبهّم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحت هاجسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا، والرؤيا في قصيدة النثر تتغذى بشكل رئيسي من عالم اللاوعي»(30).

يقول بول شاوول:

ثم استدرت

كان وجهك الغياب الأقصى

طاعنا في الليل

كلماتك الأبجدية بين شقوق الساعات

زهرة الجمر على رماد الجفن

لو كان البؤبؤ ينعم بالحمّى

لو كان الصدر صفحة السكون

رعشة تخلي الحواشي

يتفرّد الموت على عري الحلبات والأسوار

إذا ارتفعت بين لحظات الدم

يتموّج السهل تحت ثقل الريش والغناء

ضربة في العدم

يهتز رنين الوادي

وتعم الفجاج

في الأيدي المصلوبة بين النسيان

من سوف يشرق بعد الطوفان

بعد البرقة الأخيرة التي تشعر الحجارة والعروق

بعد ليلة الصيف التي تلمع في كل النجوم
كان وجهك الغياب الأقصى
حتى قلت الفجر الفجر
كل تلفت حجرٌ للذكرى
أهرام الوقت المقطوع
لو تدخل ملامحي الجدران
(حتى تنفجر الغصة)
(حتى أُبتر على ضفة الثانية كالوداع)
عريٌ يغبط طلوع المأساة
آه ! يا حارس العبث
يدٌ تدغدغ ثمر البحر
جسد يحفظ الحضور
عندها عبرت أحد الفصول
وأغلقت عليك.....(31)

لقد أحالنا النص السابق إلى مقاربة مستوي التشكيل الرؤيوي عند بول شاوول، فهو الشاعر الإشكالي والمثير للجدل منذ ظهوره في بداية السبعينيات، حيث رفض الدخول في عباءة الآخرين أوفي عباءة النقد المؤدلج حينها، وما زال يرفض الاستسلام للمعايير الجاهزة. كما يرفض الاستسلام لغواية الإعجاب، لذلك كانت تجربته الشعرية، في تقديري، عبارة عن مقترحات جديدة للقصيدة المعاصرة المتشكّلة في إطار قصيدة النثر؛من خلال العمل على التدمير البنيوي للقصيدة التقليدية، وتدمير اللغة المركبة للتشكيل التقليدي ذاته، ومع هذا وذاك يصرّ علي تدمير الذات بمعني التجاوز المستمر لها، وبمعني التجريب الذي لا يتوقف، إنه التجريب المبني على فلسفة الحداثة المستمر بحثاً

عن المجهول، أو طلباً للحرية التي لا تحدها حدود النقد، لأنّ النقد مطلق والشعر نسبي، ولذلك فهما لا يلتقيان وفق مبادئ الكتابة الجديدة.

ويتضح مما سبق أن الشاعر وفق الرؤيا «الشاوْولية» يجب أن يبحث دائما في كيمياء الشعر وأحلام اليقظة الما ورائية، ووعيه التصوفي، وكتابة كل ما يخطر على باله وتدوينه في كل لحظة حتى لا يعاني من الإخفاق الشعري، لأنه القادر على إعادة خلق كينونة الأشياء وتحويل الزمن إلى إبداع شعري، به ينتصر على فنائه الذاتي كإنسان.

وقد تجلت هذه الرؤيا في الكتابة عبر مساره الابداعي إلى غاية دواوينه الأخيرة حيث يقول في ديوانه «بوصلة الدم»:

وتنتظر منقارا يفجر الصخور

وتنتظر طفلا يزيل الحدود بين الطبشور والثلج بين

الحديد والليلك بين الحجر والحمامة

وتنتظر فصولا تنشر حريتها في الينابيع والأمطار

والهواء[32]

ويتضح التحطيم البنيوي لنمط القصيد العربية التقليدية، بل حتى لتجارب الشاعر في ميدان قصيدة النثر نفسه، من خلال ديوانه الموسوم: «كشهر طويل من العشق» أين عمد شاوول إلى تقسيم الديوان تقسيما رؤيويا نابعا من ذاته الرافضة للأنموذج الشكلي حتى في دواوينه السابقة، فقد تألفت المجموعة من أربعة أقسام. القسم الأول يحتوي على عشرة مقاطع. والقسم الثاني بعنوان «نساء» يحتوي على ثلاثين مقطعا. والقسم الثالث بعنوان «أحوال الجسد» يحتوي على ثلاثة مقاطع ذات عناوين: توابع الجسد، بلادات الجسد، الضوء. والقسم الرابع بعنوان « المطر القديم» يحتوي على ثلاثة مقاطع.

في هذه المجموعة يتفاعل دور الشاعر ويتّسع موغلاً في التجربة من

المتناهي في الصغر إلى المتناهي في الكبر. كأنه يمسح روحه بزيت الشوق والضعف لاغيا ما يقف حائلا بين العشق وفكرة العشق، بين الرغبة والفكرة الرغبة، بين الجسد وفكرة الجسد، ويشتعل بولعه وخبله وشبقه وقداسته، بجحيمه ورماده، وقهره وحقده ، وحنانه وقسوته. وذلك في نفس ملحمي وقريحة لا تستكين ولا تهدأ، تتحسّس الأمكنة وتتشمم كل ما يعبق ويفيض ويتجلى في عاصفة وجدانية لا تبقي ولا تذر.

إن هذه المجموعة التي تتميز بلغة ناضجة وجريئة ومجازفة، تجعل المتلقي يعيشها ويحّسها بجميع حواسه في العين والأذن والأنف والجلد واللسان، فيتشهى يلهث في متابعة إيروسية تلهب العين والخيال معا، يقول:

يا صباحات مشرقة من الأبد إلى الأبد على مضارب

الدم والكلمات

ياصباحات الأحصنة الطافرة من الشرايين

ياصباحات الأرض الواحدة والزمن الواحد والموت

الواحد

ترتعش لحظة وتتلاشى في موكب النحاس

يلمع البلور المغبرُ

تتضرَّج نعامةٌ بغيابها(33)

الهوامش

(*) كان ذلك في 31 يناير (جانفي) 1957، بعد سنتين من عودة يوسف الخال من أمريكا التي كان سافر إليها في 1948، وتشكيل مجلة شعر صحبة أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة.

ينظر: خير بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1986، ص 72

(**) لتدقيق التاريخ فقط أذكر أن أدونيس كان قد نشر هذه المقالة في العدد 14 من مجلة شعر ربيع 1960.

(1) نشأت، كمال. شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص 203.

(*) بيرس، سانت جون(Perse ، Saint-John) . ولد في قوادلوب يوم 31 ماي1887 وتوفي في جزيرة جيون الفرنسية يوم 20 سبتمبر، 1975، ينظر :

- Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française ، art :(Saint-John)

(2) ينظر، الحاج، أنسي. ديوان «لن»، المقدمة، ط1 بيروت 1960ص.ص 5-15.

(3) موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 121.

(4) موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص 122.

(5) ينظر: خير بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ص 77، 78.

(6) أبو جهجة، خليل.الحداثة الشعرية العربية، ص 134.

(7) سلاّم، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 7.

(8) القعود، محمد عبدالرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص 154.

(9) المرجع نفسه، ص 155.

(10) نفسه، ص 156.

(11) Princeton Encylopedia of poetry and poetics .enlarged ed. princeton university press.1974) p.664

نقلاً عن ديب، محمد . قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الطريق، العدد الثالث، سبتمبر، بيروت 1993.

(12) الضبع، محمود إبراهيم . قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2003، ص 307.

(13) سلام، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن، ج 1، ص 8.

(14) الحاج، أنسي. مقدمة ديوان «لن» ص 12.

(15) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، الجزء الثاني، ص 605.

(16) Bernard، suzan .le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours، paris 1959 p 763.

(17) أدونيس. زمن الشعر، ط6، مزيدة ومنقحة، دار الساقي ، بيروت، 2005 ص 320.

(18) المصدر نفسه، ص 321.

(*) هذا الموقف المصّرح به في هذه الرسالة، هو موقف مرحليّ تغير مع تغير النظرة الخاصة إلى التراث لدى الجماعة في مرحلة السبعينات وما بعدها، حيث أضحي البحث في التراث يلهم الجماعة، رغبة منها في الوقوف على الشاذ والمتغير فيه وصولا لآلية التحديث والحداثة.

(19) أدونيس. زمن الشعر، ص 321.

(20) مجلة الآداب (البيروتية).»حوار مع أدونيس حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر»، العدد 9/ 10، سنة 2001ص 47.

(21) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص ص 53 ، 54.

(22) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 57.

(23) المرجع، نفسه، ص 90.

(24) نفسه، ص 92.

(25) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص 97.

(26) ينظر موافي عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 123.

(27) الماغوط ، محمد. الديوان، دار العودة بيروت، د ط ، د ت ، ص 323 - 325.

(28) خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1981، ص66.

(29) الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، دار العودة بيروت 1973، ص25، نقلاً عن وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص74.

(*) بول شاوول، شاعر لبناني ولد عام1948، كتب قصيدة النثر منذ بداياته الأولى وتفرد بلغته

الهاربة من نموذج التشكيل المعجمي، من أعماله. أيها الطاعن في الموت، أوراق الغائب، نفاد الأحوال، منديل عطيل..الخ

(30) القعود، محمد عبدالرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص 164.

(31) شاوول، بول. ديوان «أيها الطاعن في الموت»،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 1981ص ص 51 - 57.

(32) شاوول، بول . بوصلة الدم، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان 2004 ص10.

(33) شاوول، بول . كشهر طويل من العشق، رياض الريس للكتب و النشر، لبنان، 2001، ص21.

* * *

العجيب والعجائبي
حفر في تجاعيد المصطلح

الخامسة علاوي

ملخــص:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في حفريات مصطلح (العجيب) في الثقافة العربية قصد ضبط الجهاز الاصطلاحي والمفاهيمي لنوع خاص من الأدب هو الأدب العجائبي، وذلك من خلال رصد – نحسبه على الأقل في تقديرنا – شاملاً لكل الحدود المتاخمة للعجائبي بما هو المصطلح النقدي القادر على استيعاب كل الدلالات التي يحملها مصطلح «le fantastique».

1 – العجيب في المعاجم العربية والأجنبية:

1-1/ العجيب في المعاجم العربية:

يحيل الجذر اللغوي (ع ج ب) على أصلين صحيحين العُجْب والعَجَب؛ «يدل أحدهما على كِبْر واستكبار للشيء، والآخر خلقة من خلق الحيوان، فالأول العُجْب وهو أن يتكبر الإنسان في نفسه، تقول هو معجَب بنفسه، وتقول من باب العَجب: عجِب يعجَب عَجَباً وأمر عجيب ؛ وذلك إذا استُكْبِر واستُعْظِم»[1]، فصار يُتعجب منه ومثله العُجاب أما العجّاب بالتشديد فأكثر منه[2].

وذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي [ت 175هـ] إلى التفريق بين العجيب والعجاب قائلاً: «أما العجيب فالعَجَب، وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل الطويل والطّوال، وتقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب»[3]، وإنما يكون التعجب كما قال صاحب المصباح «على وجهين: أحدهما ما يحمده الفاعل ومعناه الاستحسان والإخبار عن رضاه به، والثاني ما يكرهه ومعناه الإنكار والذم له ؛ [ففي الاستحسان يقال: (أعجبني) بالألف، وفي الذم والإنكار (عَجِبت)][*] وِزانُ تعبتُ»[4] كما نقل الفيومي عن بعض النحاة «التعجب انفعال النفس لزياد وصف في المُتَعَجَّب منه، نحو ما أشجعه»[5].

و«أمر عجاب وعجّاب وعَجَب وعجيب وعجَبٌ عاجب وعُجّاب، على المبالغة يؤكّد به»[6]، وفي التنزيل (أجعل الآلهة إلهاً واحداً إنَّ هذا لشيءٌ عُجَابٌ)[7]، قال صاحبا تفسير الجلالين: «إنَّ هذا لشيءٌ عُجَابٌ»[8]، وإلى مثله ذهب القرطبي في تفسيره مضيفاً «وقرأ السُلمي عُجّابٌ بالتشديد والعجاب والعجّاب والعجب سواء (...) وقال مقاتل: عجّابٌ لغة أزد شنوءة[**]»[9]، وقد نُقل عن الفرّاء [ت 206هـ] قوله في العُجَاب: «هو مثل قولهم رجل كريم وكرام وكرّام، وكبير وكبار وكبّار، وعجّاب بالتشديد أكثر من عُجَاب»[10]، كما قال الزمخشري [ت 528هـ] في تفسير قوله تعالى (إن هذا لشيء عُجَاب) «أي بليغ العجب، وقرئ العجاب بالتشديد كقوله تعالى (مكراً كُبّارا)، وهو أبلغ من المخفف ومثله كريم وكرام وكرّام»[11]، وإنما يعني العجب عنده «روعة تعتري الإنسان عند استعظامه الشيئ»[12] وهو التعريف ذاته الذي أورده أبو البقاء الكفوي [ت 1094هـ] في مادة (عجب) بكل جزئياته دون الإحالة على الزمخشري، مبيناً أن العجب من الله إنما يكون على سبيل الفرض والتخييل، أو على سبيل الاستعظام اللازم للعجب وهو نفسه الذي أورده الزمخري في معرض تفسيره للآية ﴿ بل عجبْتَ ويسخرون ﴾[13]. وإنما اكتفى الكفوي في كلياته بإضافة عبارة «وفي القاموس العجب من الله الرضى»[14] إلى ما قاله الزمخشري.

وإنّ مسْحاً إحصائياً لمادة (عجب) في القرآن الكريم بمساعدة المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم[15] والمعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم[16] أفرز لنا أن مادة (عجب) جاءت في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فتارة جاءت مصدراً (عَجباً) نائباً عن صفة عجيب، وإنما يوضع المصدر موضع العجيب للمبالغة[17]، وتارة فعلاً (يعجبون، تعجب، عجبْت، يُعْجب...) وتارة أخرى يصرّح بالصفة فتأتي على صيغة عجيب أو عجاب، وهي لا تخرج – على تباين صيغها – عن خمس دلالات يوضحها الجدول التالي:

الآيـة	رقمها	اسم السورة	نوع العجب
– ﴿ ولأمة مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم...ولعبْدٌ مؤمن خيرمن مشركٍ ولو أعْجَبَكم ﴾.	221	البقرة	عجب الاستحسان
– ﴿ قل لا يستوي الخبيثُ والطّيِّبُ ولو أعْجَبَكَ كثرة الخبيث... ﴾.	100	المائدة	«
– ﴿فلا تعجبْكَ أموالهم ولا أولادهم إنما يريد الله ليعذبهم بها... ﴾.	55	التوبة	«
–﴿ولا تُعْجبْكَ أموالهم وأولادهم إنما يريد الله أن يعذبهم بها في الدنيا... ﴾.	85	التوبة	«
–﴿ ...ولو أعْجَبَكَ حسنُهنَّ إلا ما ملكت يمينك... ﴾.	52	الأحزاب	«
– ﴿ ... كمثل غيثٍ أعْجَبَ الكفار نباته... ﴾.	20	الحديد	«
–﴿إذا رأيتهم تُعْجِبْكَ أجسامهم... ﴾.	04	المنافقون	«

الآيــة	رقمها	اسم السورة	نوع العجب
- ﴿ أوعجبتُم أن جاءكم ذِكرٌ من ربكم على رجلٍ منكم لينذركم ولتتقوا ولعلكم تُرحمون ﴾.	63	الأعراف	عجب الإنكار
- ﴿ أوَعَجبتم أن جاءكم ذِكرٌ من ربكم على رجل منكم ليُنذركم واذكروا إذ جعلكم خلفاء من بعد قوم نوح . . . ﴾.	69	»	»
- ﴿ بل عَجِبْتَ ويسخرون ﴾.	12	الصافات	»
- ﴿ . . . قالوا أتعجبين من أمر الله . . . ﴾.	73	هود	»
- ﴿ وعجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب ﴾.	04	ص	»
- ﴿ بل عجبوا أن جاءهم منذرٌ منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب ﴾.	02	ق	»
- ﴿ بل عجبت ويسخرون ﴾.	12	الصافات	العجب الشديد
- ﴿ أَجَعَلَ الآلهة إلهاً واحداً إنَّ هذا الشيءٌ عجاب ﴾.	05	ص	»
- ﴿ أكان للناس عجباً أن أوحينا إلى رجل منهم . . . ﴾.	02	يونس	عجب الغرابة
- ﴿ قالت يا ويلتى أألِدُ وأنا عجوزٌ وهذا بعْلي شيخاً إن هذا لشيءٌ عجيب ﴾.	72	هود	»
- ﴿ إن تعْجَب فَعَجَبٌ قولهم أئذا كنا تراباً إنَّا لفي خلقٍ جديد . . . ﴾.	05	الرعد	»

الآيــة	رقمها	اسم السورة	نوع العجب
- ﴿ أم حسبتَ أنَّ أصحاب الكهفِ والرقيم كانوا من آياتنا عَجباً ﴾.	09	الكهف	»
- ﴿ ... واتخذ سبيله في البحر عَجَباً ﴾.	63	الكهف	»
- ﴿ أفمِنْ هذا الحديث تعجبُون ﴾.	59	النجم	»
- ﴿ قل أوحيَ إليَّ أنّه استمع نفرٌ من الجنِّ فقالوا إنّا سمعنا قرآناً عجباً ﴾.	01	الجن	»
- ﴿ ومن الناس من يعجبُكَ قوله في الحياة الدنيا ﴾.	204	البقرة	عجب السرور
- ﴿ ... ويوم حُنينٍ إذ أعجبتْكم كثرتكم... ﴾.	25	التوبة	»
- ﴿ فاستوى على سوقه يُعجب الزرّاع	29	الفتح	»

وللتذكير فقد نابت ألفاظ أخرى في القرآن الكريم (الإمر والأد)[18] عن مادة (عجب)، دون أن تخرج عن المعاني المبسوطة في الجدول أعلاه، كما لم تتعد الحقل الدلالي الذي اختصت به مادة (عجب)، هذا الحقل الذي يمكن اختزاله في التغيير النفسي، أو الحيرة والدهشة التي تعتري الإنسان عند استعظامه الشيء أو إنكاره ما يرد عليه من الأمور، وهو المعنى الذي لم ينفرد القرآن باصطناعه، بل تسرب إلى المعجمات العربية التي راحت تصوغه صياغات مختلفة كما أشار إلى ذلك إبراهيم صدقة[19].

وقد تلقّف الزجّاج [ت 113هـ]، صاحب معاني القرآن، هذا المعنى ناقلاً إياه إلى كتب اللغة وذلك حين قال: «أصل العَجَب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويَقلُّ مثله قال: قد عجِبْتُ من كذا !»[20]، وهو المعنى الذي

كان قد سبقه إليه أبو عبدالله محمد بن الأعرابي [ت 662هـ] وذلك حين نُقل عنه أنه قال: «العَجَب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد»[21]. علماً بأن العُجْب كالعَجَب محرّكة كما نصّت على ذلك جلّ المعجمات العربية.

وإلى نحوهما نحا ابن سيده [ت 854هـ] وذلك حين صاغ تعريفه للعُجب والعَجب بقوله: «العُجْب والعَجَب إنكار ما يرد عليه لقلة اعتياده»[22]، هذا التعريف الذي تناقلته معظم المعجمات العربية القديمة منها والحديثة لأهميته ؛ ذلك أن صاحبه اختزل بلفظة (إنكار) حقلاً دلالياً قائماً بذاته، تدل كل مفردة على انفعال النفس حال تلقي العجيب، والإقرار بموقف المتلقي الذي لا يتعجب من الأمر المألوف وإنما من غير المعتاد رؤيته، إذ يسقط تعجبه للأنس وكثرة المشاهدة على حد تعبير القزويني[23].

و لم يقف حدُّ العجب عند موضوعتي (الإنكار وقلة الاعتياد) اللتين خصّه بهما ابن سيده بل أُضيف إليه فضاء دلالي جديد انتهى فيه الراغب الأصفهاني [ت 205هـ] إلى أن «العَجَب والتعجب حالة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء، ولهذا قال بعض الحكماء: العَجَب ما لا يُعْرَف، ولهذا قيل لا يصح على الله التعجب إذ هو علاّم الغيوب لا تخفى عليه خافية، يقال عجِبْت عَجَبا ويقال للشيء الذي يتعجب منه عَجَب، ولـمّا لم يُعْهَد مثله عجيب...»[24].

وعليه نحسب أن ما ذكره الزبيدي في (تاج العروس)[25] من تعريف الراغب الأصفهاني ليس إلا تفصيلاً لما جَمُل في حد الراغب السالف الذكر، الذي نُرجّح أن يكون أصلاً لما أورده القزويني في كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) في حد العجب. هذا الحد الذي تناقله كثير من الباحثين على أنه حد القزويني للعجيب، غير أننا برجوعنا إلى كتاب القزويني وجدنا أن الرجل لم يكن إلا ناقلاً أميناً لحد عزاه هو إلى جماعة مجهولة الهوية وذلك

بقوله: «قالوا: العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»(26).

وترسيخاً منه لهذا الترجيح نؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن حد الراغب هو أقدم حد عرف فيه العجب بوصفه حالة عارضة للإنسان لاتلبث أن تزول بأنس العجيب، وأنَّ التعجب لا يقع إلا مما لم يعهد ولم يُعرف سببه. وليس هذا فحسب بل إنه بقليل من التبصر نقطع الجزم بأن حد الراغب كان المتكأ الذي اتكأ عليه كل من تصدى لحد العجب بعده وعلى رأسهم ابن الأثير [ت 136هـ] الذي أورد تعريفه صاحب اللسان(27) والجرجاني [ت 618هـ] الذي عرّفه في كتابه (التعريفات) مضيفاً إلى حد الراغب مقوماً آخر وذلك حين قال: «العجب هو عبارة عن استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقاً لها، وتغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله»(28)، فقوله: (تصور استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقاً لها) هو على سبيل التخييل والفرض ورغم ذلك يحدث التعجب وتنفعل النفس لاستعظام الأمر، وإن كان غير حادث بالفعل، وهو أمر انفرد صاحب التعريفات بالنص عليه.

وعودة منا إلى ما ورد في حد العجب ضمن كتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) من قول القزويني (قالوا) عازياً ذلك إلى جماعة مجهولة، وبإعمال القليل من الفكر في المسألة ندرك أن في كلام القزويني نقلاً لاعتراف صُراح بإجماع جماعة على تعريف العجب بما روى.

وبمقارنة هذا بما ورد في تاج العروس من قول الزبيدي – المنصوص عليه في الهامش رقم 25 – ندرك أن المقصود بجماعة القزويني إنما هو جماعة أهل اللغة، وأن الحد الوارد في كتاب القزويني إنما هو حدٌّ مجمع عليه من قِبَل أفرادها ومن والاهم، فصار حجة قطعية لا يجوز إهمالها، ولا الخروج عن مقتضاها.

وأما تذييل الزبيدي لعبارة (ونقل شيخنا...) بقوله (قال الراغب) فقد أسلفنا الحديث عنه. وعلى ذكر الراغب فإن ضياء الكعبي في كتابها الموسوم بـ (السرد العربي القديم) تذكر بأن الراغب يحدد «العجيب بأنه هو التعجب»[29]. وبتصفح مصنف الراغب ألفينا العجب والتعجب عنده «حالة تعرض للإنسان عند جهل سبب الشيء...»[30]، بينما ألفينا العجيب عنده «ما لم يُعهد مثله»[31]، وليس الأمر الذي يتعجب منه كما شاع عند معظم المعجميين العرب.

و لم تكتف ضياء الكعبي بهذه الملاحظة بل أضافت أن ابن منظور اشترك مع الراغب في تعريفه للعجب والتعجب والعجب، مؤكدة أن المادة المعجمية عند ابن منظور أوفر وأغنى.

وإنا لنستغرب من الدكتورة ضياء الكعبي هذه المقارنة بين المادة المعجمية لمادة (عجب) بين المصنفين، بل لا نرى مجالاً للمقارنة أصلاً ؛ لأن معجم (لسان العرب) استوعب مادة سابقيه ؛ إذ جمع فيه صاحبه من الألفاظ، ما تفرّق، وما غرّب منها وما شرّق فكان معجماً موسوعياً، أما كتاب الراغب فما هو إلا جامع لغريب مفردات القرآن لا غير.

وبعد هذه الرحلة المعجمية المضنية والشاقة في فلك (مادة عجب) نحط الرحال مؤقتاً على تخوم مملكة العجيب، منتهين إلى أن العجيب هو الأمر المتعجَّب منه أو «هو ما يدعو إلى العجب»[32]. وأن العجب والتعجب هو «انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء»[33]، وقد أطلق على هذا الانفعال تارة حيرة، وتارة روعة، وتارة أخرى حُدّد بالإنكار. وهو في كل الأحوال تغير حادث لرؤية الأمر العجيب ؛ وهو «ما خرج عن حد أشكاله ونظائره»[34] كما يعرّفه الزمخشري. والاستعجاب هو فرط التعجب، وأما (عجيبة) فهي لفظة لم نلحظ حضورها في المعجمات التراثية إلا في (المحكم والمحيط الأعظم) وذلك في قول صاحبه: «وجمع العجب أعجاب (...)

والاسم العجيبة والأعجوبة»[35]، ولم تخرج دلالتها عن الآية الخارقة للعادة، والمعجزة سواء أكان ذلك في معجم المصطلحات الأسطورية[36] أم في قاموس الكتاب المقدس[37]، بل في تفسير الكشاف ذاته[38].

وإيماناً منا بلزوم الوقوف على جلّ الألفاظ الحافة بالحقل الدلالي للعجيب والعجائبي، ومحاولة منا للتقصي وتتبع المفاهيم التي نسعى إلى توظيفها لاحقاً في هذه الدراسة، رأينا أن نقف على بعض المفاهيم المجاورة للعجيب معجمياً ودلالياً والتي منها (الخارق) و(المدهش).

أ - الخـــارق:

يقطن (الخارق) نفس الحقل الدلالي الذي يستغرقه (العجيب)؛ ذلك أن الخارق اسم فاعل مشتق من الفعل خرق تدور مادته حول أصلين: الخَرْق والخَرَق، هذا الأخير الذي يعني «التحير»[39] و«الدَهَش من الفزع أو الحياء، وقد أخْرَقْتُهُ أي أدهشته، وقد خرِق بالكسر، خرقاً فهو خرِقٌ: دهِشَ، وخرَقَ الظبي: دهشَ فلصق بالأرض ولم يقدر على النهوض، وكذلك الطائر إذا لم يقدر على الطيران جَزَعاً، وقد أخْرقَه الفزع فخَرِقَ...»[40]. قال الخليل: «الخرَق شبه النظر من الفزع (...) وخرِق الرجل بقي متحيراً من همٍّ أو شدة»[41].

فالمادة على ما رأينا حائمة حول حمى الحيرة والدهشة المتولدة من موقف مفاجئ، وهي بذلك لم تخرج عن دائرة العجيب، وربما هذا ما جعل سعيد علوش يختار الخارق مقابلاً عربياً لـ «merveilleux» وذلك في معرض تحديده لمعنى فانتاستيك[42] غير آبه بالترجمات الأخرى وباللبس الناجم عن تداخل المصطلحات المترجمة إلى العربية ؛ إذ إن هناك من ترجم «fantastique» بالخارق وسمي الأدب الذي يشتغل على الخارق بأدب الخارق كما سنبين ذلك لاحقاً.

وإن كان معنى الخارق في اصطلاح أهل الأدب تحول إلى كل ما هو «مخالف للعادة ولنظام الطبيعة»[43]، وقد «يشكل إعجازاً فكرياً، خيالياً، أو غيبياً بالنسبة إلى ما يقدر الإنسان على إنجازه عادة وفي عصره بالذات. إذ لكل عصر خوارقه، ووقائعه وأساطيره التي تتمثله وتخترق وعيه بما تصوره وكأنه وعي أرفع أو سقف أعلى من السقف المعرفي السائد»[44]، وهو على مراتب «معجزة إن قارن التحدي، وإن سبقه فإرهاص، وإن تأخر عنه بما يخرجه عن المقارنة العرفية فكرامة فيما يظهر، وإن ظهر بلا تحدٍّ على يد وليٍّ فكرامة له، أو على يد غيره فسحر أو معونة أو استدراج أو شعبذة أو إهانة كما وقع لمسيلمة الكذّاب»[45].

وربما لأجل هذا جعل بعض الباحثين «الحقل الدلالي الذي يشمله العجيب يسع المعجزات والخوارق وكل ما هو نادر وغير مألوف ويولِّد الاندهاش والانبهار ويختلق الحيرة أمام ما يحدث أمام الكائن البشري بسبب عجزه عن فهم ما يقع في حيِّزه من آيات وعجائب»[46]، بينما جعل البعض الآخر المعجزة خارج هذه الدائرة، ومن هؤلاء جيماريه (Gimaret) الذي يذهب إلى أن المعجزة «ليست من نوع العجيب المدهش، وإنما هي خرق للعادة، المقصود بذلك حصول شيء استثنائي دال مخالف للقوانين العادية للعالم الواقعي، في حين أن عالم العجيب المدهش «le merveilleux» يخضع كلياً لقوانين مخالفة تماماً لقوانين العالم الواقعي»[47].

ونحن إذا سلمنا جدلاً بأن بعض الخوارق وكل ما هو نادر وغير مألوف هو ضمن دائرة العجيب يصعب علينا التسليم بأمر المعجزة ؛ لأن المعجزة على ما أثبتنا سلفاً تحت مصطلح (عجيبة) لا تقف عند حدود الانبهار والإعجاب وإنما تتعدى ذلك إلى وجوب التصديق والإذعان للمعجز ؛ ذلك أن ماهيتها تختلف عن ماهية الخوارق الأخرى من حيث إنها حادثة لا تقع إلا بتدخل قوى علوية لسد الفراغ الموجود بين الوجود المادي العقلي وبين الإمكان

الميتافيزيقي، لتمنح للعادي والواقعي مظهرهما المتعالي في إطار سببية معينة هي الإعجاز الإلهي، ناهيك عن الوظيفة المعرفية الكبرى التي تؤديها والتي وصفها أركون بأنها «لا يحاط بها»[48]، لأنها على حد طرحه «ليست إلا تجلياً للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره»[49].

أما عن موقف المتلقي من باقي الخوارق فإنه قد يقف عند مجرد الانبهار والاندهاش ؛ لأن غايتها هي تدمير سكونية العالم الطبيعي الثابت والمتماسك.

هذا عن مدى صلة مفهوم الخارق بالمعجزة التي نأنف من أن تُدرس ضمن دائرة العجيب حفاظاً على خصوصيتها الدينية من جهة، ولأن العجيب بات يُنظر إليه على أنه يقع «داخل دائرة العقائد الخرافية والأدب الشعبي أي ضمن مستوى من الفعالية الثقافية المتدنية الخاصة بالأطفال والجدال والشعوب المتخلفة»[50]. وهو ما دعا المسيحيين إلى اللجوء إلى بلورة مصطلح الخارق للطبيعة «le surnaturel» وإنما كان الفكر المسيحي ينشد من وراء ذلك هدفين اثنين:

أولاً: «أن يحدث القطيعة مع الحكايات الخرافية والشعبية التي تولّد استخداماً (خرافياً) وغير متماسك ومجانياً لمفهوم الغريب المدهش (أو الساحر).

وثانياً: محاولة الارتفاع والتوصل إلى عقلانية عليا وتماسك عقلاني يتطلبه الإيمان ثم التوصل إلى وقائع غير عادية (أو فوق طبيعية) لا علاقة لها بالمجرى الطبيعي للأشياء»[51].

وقد ترجم العرب المسيحيون مصطلح «surnatural» إلى «فوق الطبيعي» وهو تعبير لا يفي بالغرض على رأي لويس غارديه الذي يرى ألا تطابق بين العجيب «merveilleux» و«surnatural»، وهو ما يلخصه قوله:

«كان رأيي ولايزال هو التالي: إنّ الفوق الطبيعي هو عالم الله، رنه الله بحد ذاته، إنه القيوم، الحق، إنه عالم اللاهوت. أما العجيب المدهش فربما كان قبل كل شيء إسقاطاً بسيكولوجيا للروح البشرية (...) إن العلاقة التي تربطنا بعالم العجيب والغريب ليست هي نفسها التي تربطنا بعالم اللاهوت(*). ومن الصعب جداً أن نعبِّر هنا بدقة عما نشعر»[52].

والحقيقة أن ما ذهب إليه لويس غارديه فيه جانب كبير من الصواب لأن مصطلح «surnatural» حين أُنتج كان يقتصر على محمول محدد، ثم أُخرج عن محموله عبر شحنه بدلالات جديدة، قد تظهر لأول وهلة أنها بعيدة عن المعنى المبسوط في المعاجم، لكننا مانفتأ ندرك أن المصطلح مايزال يحافظ على الكثير من ظلال المعنى المعجمي لاسيما وهو يعني اصطلاحياً كل ما هو خارج عن المألوف والمعقول ويشكِّل إعجازاً فكرياً خيالياً أو عينياً بالنسبة للإنسان[53]، ويقف منه المتلقي موقف الحائر المتردد.

ب – المدهش (le féerique):

ترجم رضاء بن صالح «mrveilleux» بالمدهش[54]، في حين ترجمه هاشم صالح أثناء ترجمته لكتاب محمد أركون (الفكر الإسلامي – قراءة علمية) بـ (العجيب المدهش أو الساحر الخلاب) مردفاً إياه بهذا التعليق: «هذه هي الترجمة التي اخترناها لكلمة «merveilleux» الفرنسية، وفي معظم الأحيان أثبتنا تعبير العجيب المدهش فقط وأحياناً قليلة أردفناها بتعبير (الساحر الخلاّب) لتوضيح المفهوم أكثر»[55] ولم يكتف بهذا بل راح يؤصِّل لمعنى الكلمة في القواميس الفرنسية قائلاً: «جاء في قاموس روبير الفرنسي كتعريف للكلمة ما يلي: الشيء الذي يُدهش جداً، الخارق للعادة، الفوق الطبيعي، الساحر، المعجز، الفخم، الرائع، الذي يفوق التصور»[56]، وكأنه يريد القول أن واحداً من كل هذه المقابلات العربية لا يمكن أن يساوي في دلالته دلالة كل

هذه الألفاظ مجتمعة فأبى إلا أن يختار مقابلاً عربياً ثنائي التركيب لعله يفي بالمعنى المطلوب المرغوب، إضافة إلى الرغبة في المحافظة على الدلالة المتاحة في المعاجم الفرنسية لكلمة «merveilleux». وفي المقابل كان رضاء بن صالح أكثر فطنة حين اختار المقابل العربي (مدهش)؛ ذلك أنه لم يخرج باختياره عن الحقل الدلالي الذي تدور في فلكه كلمة «merveilleux». لأن المدهش في اللغة العربية من الدَهَش و«الدَهش مثل الخَرَق»[57]، والخَرَق كما أسلفنا هو التحير، يقال: «دهِشَ الرجل بالكسر دهشاً تحيَّر»[58]. ويقابل المدهش في الفرنسية مصطلح (le féerique) الذي يعني كل «ما هو متعلق بعالم الجنيات العجائبي»[59]، وقد يعني أيضاً «العرض الذي يتدخل فيه العجيب، السحر، والكائنات فوق الطبيعية»[60] ومنه جاءت عبارة «Conte de fées» أي «القصة العجيبة التي تتدخل فيها الجنيات»[61] لتدير رحى الحكي «خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمال وللفاضح»[62] على حد تعبير لويس فاكس. فحكايات الجنيات تقوم على اصطناع السحر والاستغاثة بالجن والعفاريت؛ لأنها تحدث في عالم سحري مدهش يكون السحر فيه هو القاعدة، وفوق الطبيعي فيه ليس غريباً وليس مدهشاً؛ لأنه يشكل مادة العالم المدهش وقانونه وبيئته كما يشير إلى ذلك روجيه كايوا[63]، إذن فعالم المدهش عنده «هو عالم عجيب يضاف إلى العالم الحقيقي دون أن يدمر التحامه»[64]. وربما هذا ما جعل ألبير يس يعتبر حكايات الجنيات «تسلية على هامش الواقع، بعيدة عن تجديد عاطفة الوجود العميقة تمزِّق تفاهة الواقع بإشراقة تحوِّل شكله»[65]، وذلك من خلال الرؤية المغايرة التي يحملها فوق الطبيعي الذي يعتبر النواة البؤرية للكتابات العجائبية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مفهوم (le féerique) ارتبط بالمسرحيات والتمثيليات واختص بنوع من المسرحيات هو مسرحية الجن أو المسرحية الخارقة الخفيفة التي جعل مجدي وهبة من أهم خصائصها الاستعراضية

لاعتمادها على روعة المناظر وكثرة الغناء والرقص، بالإضافة إلى عدم التميز بحبكة قوية وظهور شخصيات خارقة كالسحرة والجن والأمراء والأميرات المسحورين إلى غير ذلك من الشخصيات الخرافية[66]، هذه الأخيرة التي تعتبر حلقة الوصل بين حكايات الجنيات والحكاية العجائبية.

الغريـب:

أورد الطاهر المناعي في مقاله الموسوم بـ (العجيب والعجاب الحد والوظيفة السردية) ما يفيد أن لفظة (عجيب) استعملت في بعض المعاجم وكتب الأدب باعتبارها مرادفاً للغريب، وهو ما يسمح بتبادل المواقع بين هاتين اللفظتين[67]، وبرجوعنا إلى الأصل ومساءلتنا لبعض المعاجم العربية القديمة ألفينا دلالة العجيب لا تخرج عن انفعال النفس مما خفي سببه و لم يعلم كما أسلفنا، أما دلالة الغريب فإنها لا تخرج عن معنيين اثنين، أحدهما: البعد والنوى والتنحي عن الوطن، يقال: وقد غرَّب عنا يغرُب غرباً، وغرَّب، وأغرب وغرّبه، وأغرَبَه: نحّاه وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر بتغريب الزاني إذا لم يُحصن، وهو نفيه عن بلده. والغرْبَة والغُرْب: النوى والبعد...»[68].

ومن هذا المعنى استعيرت الصورة التشبيهية التي نُقلت إلى من انفرد عن أهله ولا ناصح له فقيل: «وجه كمرآة الغريبة لأنها في غير قومها فمرآتها أبداً مجلوّة لأنه لا ناصح لها في وجهها»[69].

والآخر: «الغامض من الكلام»[70]، و«البعيد عن الفهم»[71]أو «البعيد عن الفهم»[72]، يقال: «تكلّم فأغرب إذا جاء بغرائب الكلام ونوادره، وتقول فلان يُغْرب كلامه ويُغرِب فيه، وفي كلامه غرابة، وغَرُبَ كلامه، وقد غَرُبت هذه الكلمة أي غَمُضت فهي غريبة»[73].

وإنما تعني غرابة الكلمة عند البلغاء «أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر

معناها، فيحتاج في معرفته إلى أن ينقّر في كتب اللغة المبسوطة»[74]، وبناءً على هذا «فهي مما لا يحسن في فصيح الكلام»[75]، بينما نقل ابن القيم الجوزية حد الغرابة عن ابن قدامة قائلاً: قال ابن قدامة هي أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان فيقال: ظريف وغريب، وإذا كان عديم المثال أو قليله»[76]. وقد سبق إلى هذا المعنى سهل بن هارون حين تحدث عن تفوق الرجل الذميم الخلق على الرجل النبيل في القول معداً تفوقه في الكلام والبلاغة من غريب القول[77]؛ لأن «الشيء في غير معدنه أغرب»[78]، أو على حد تعبير الراغب الأصفهاني: «ولكل شيء فيما بين جنسه عديم النظير غريب»[79].

وقد تناقل أهل الأدب هذه الدلالة الثانية فصار الغريب عندهم صفة للكلام البعيد عن الفهم[80]. في حين تجاوز قاموس الكتاب المقدس هذا التخصيص، وذلك حين وسم الغريب بالكثير من العمومية بأن جعل دلالته تستغرق أفراداً مختلفة؛ إذ تطلق لفظة غريب على «غير المألوف» ولا المعروف شخصاً أو مكاناً أو فكرة أو عملاً منتظراً أو قولاً»[81].

وعلى بساطة هذا التعريف فقد استطاع أن يستوعب الدلالة اللغوية والاصطلاحية لتميزه بقدر كبير من المرونة.

ومما سبق يظهر أن الفرق بين العجيب والغريب جلي واضح من حيث المعنى المعجمي ؛ إذ لم نقف حتى هذه اللحظة على معجم واحد يرادف بين العجيب والغريب إلا بعض المعاجم الثنائية اللغة[82].

والحقيقة أن مثل هذه المعاجم ينقصها كثير من الدقة العلمية التي عهدناها متوخاة في تحديد دلالة الألفاظ في المعاجم الحادية اللغة.

ولا يفوتنا في هذ المقام أن نشير إلى أن بعض الألفاظ العصرية قامت في شرحها للغريب برده للعجيب وذلك من خلال القول: «الغريب ج

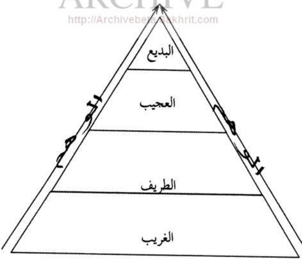
غرباء: العجيب غير المألوف»(83) أو الغريب: «العجيب غير المأنوس ولا المألوف»(84)، وهم في مذهبهم هذا لم يخرجوا عن القول القزويني الذي ذهب فيه إلى حد الغريب بقوله: «الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله وإرادته»(85).

أما معاجم المعاني فقد كانت أكثر دقة حين جعلت لفظة غريب تنتمي إلى ذات المجموعة التي ينتمي إليها العجيب، وفي المقابل جعلت المجموعة (عجيب، عجاب، عجّاب، غريب، مستغرب، مدهش، مذهل، غير (فوق) عادي) نقيضاً للعادي والسوي(86) دون أن يعني ذلك أن العجيب هو مرادف الغريب كما ذهب إلى ذلك الطاهر المناعي الذي كان مسند مذهب تعريف القزويني السابق الذكر للغريب والذي نعده حجة عليه؛ ذلك أن الغريب عند القزويني هو نوع خاص من العجيب أو كما قال حادي المسعودي(*) «وقد جعل القزويني الغريب ضرباً من العجيب»(87) وعليه فالغريب أخص من العجيب عنده ؛ ذلك أنه عجيب نادر الوقوع خارج عما في العادة من أمثاله، وهو ما يشي به عنوان مؤلفه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) الذي جعل فيه العجائب حكراً على المخلوقات على اعتبار أن العجيب هو حالات انفعالية نفسانية (داخل الذات)، بينما وقف الغريب على الموجودات، وبما أن الموجود فلسفياً هو الثابت في الذهن وفي الخارج، فإن الغريب هو شيء خارج الذات يثير النفس فتنفعل له إما إنكاراً للمثير أو استعظاماً لأمره أو استحساناً وسروراً به، وبذلك تحدث الاستجابة ويحصل التعجب بوصفه «انفعال النفس بما خفي سببه»(88).

هذا عن المستند الأول للمناعي، أما المستند الثاني فهو قول الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين)، هذا القول الذي على أهميته لم يثبته الباحث في متن بحثه بل اكتفى بتوثيقه في الهامش، ولما سقطت هوامش الدراسة من المجلة

المنشور فيها المقال تعذر علينا الوقوف على القول فرحنا نكابد مشقة البحث في (البيان والتبيين) بجزأيه حتى عثرنا على مقولة طويلة لسهل بن هارون كان الجاحظ قد أوردها في معرض حديثه عن تعريفات البلاغة، جاء فيها «أن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»(89).

فمن خلال هذه المقولة نلحظ أن الغريب بما هو الشيء غير المألوف والنادر أصناف، وأن العجيب أحد هذه الأصناف، وتتحدد علاقة الغريب بأصنافه بمدى توغلنا في فضاء الوهم (الخيال)؛ إذ كلما كان الإيغال أعمق كلما انتقلنا من الغريب إلى الطريف، فالعجيب، فالبديع كما يوضح ذلك الشكل التالي:



فهذا البناء الهرمي الذي قاعدته الغريب يجلي أن الغريب هو أصل الأنواع كلها، والأصل في اللغة «ما ينبني عليه غيره»[90] سواء أكان هذا الابتناء حسياً أم معنوياً، وعليه فلا وجود للبديع والعجيب والطريف إلا بوجود عديم المثال، قليل الوقوع، غير المألوف ولا المأنوس (الغريب).

وبإمعان النظر في مقولة سهل بن هارون ندرك أنها أقدم ما أصّل لانفتاح الغريب والعجيب على موضوعة الوهم، وقد تميزت على بساطتها بالشمولية المتقدمة؛ إذ جاءت محاكية لثقافة العصر أمينة على نقله وفق حامل اصطلاحي أرسطي الصبغة، ينم على قوة ووضوح كل حد من حدودها؛ ذلك أن كل مصطلح من المصطلحات التي شملتها المقولة بدا مستوياً على عوده، ناطقاً بنضجه، مؤكداً أن مصدر التعجيب هو الإغراق في الوهم، مسلماً كل التسليم بأن التعجب لا يقع من المأنوس المألوف بل من الغريب الذي لا تتبدى غرابته إلا في إطار ما هو مألوف. كما ننوه في هذا المقام بأسبقية هذه المقولة في بيان أن اقتران الغرابة والتعجيب بالتخيل يفضي إلى ما هو أبدع. وعليه فإن عزو هذه الفكرة إلى القرطاجني [ت 486هـ] يحتاج إلى تمحيص لأنه مسبوق إليها.

ونحن لو رجعنا إلى ما ورد عن الجاحظ في موضوع العجيب والغريب لأدركنا أن الجاحظ كان من أوائل من جعل المعنى الغريب العجيب مما يتفوق به شاعر على آخر وذلك حين قال: «ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب، وفي معنى عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدَع أن يستعين بالمعنى»[91].

فالجاحظ لم يكتف بوصف المعنى بأحد الوصفين، بل جاء بهما مقترنين معاً لا على سبيل التساوي في المعنى كما يزعم البعض، وإما على سبيل التمييز بين المتتابعين؛ وكأن الأول (الغريب) لا يفي بالغرض فجيء بالثاني (العجيب) زيادة في المعنى، وتعميقاً للدلالة، وتحقيقاً للخصوصية المبتغاة. هذا إضافة إلى

أن الجاحظ حين وصف المعنى بالغريب العجيب لم يكن ذلك اعتباطاً بل أراد أن يبين أنه لا يكفي أن يحمل المعنى في ذاته صفة الغرابة كي يكون مما لم يُسبق إليه على جهة الاستحسان بل لابد أن يحقق غاية إيجاده القصوى وهي إدهاش المتلقي والتأثير فيه.

ومما تقدم نخلص إلى أننا «عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمنياً عن الغريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجاً عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة. فالعلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سبب بنتيجة، إذ الغريب مهما يكن شكله حسياً أو معنوياً هو الباعث على رد الفعل، وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف رد الفعل»[92]، علماً بأن «الغرابة لا تتجلى إلا لمتلقٍ تعوَّد على نوع من التصورات»[93].

العجيب في المعاجم الفرنسية:

كثيراً ما يتردد الحديث في الفرنسية عن العجيب وعجائب الدنيا السبع (Le mereilleux et les spet merveilles)، ولا يخرج معنى العجيب في المعاجم الفرنسية عن إحدى الدلالتين الآتيين:

1 – ما يبتعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزاً فوق طبيعي.

2 – تدخل وسائط وكائنات فوق طبيعية «surnaturel» في الآثار الأدبية عامة وفي الحكاية والملحمة على وجه الخصوص[94].

هذا عن معناه في المعاجم الأحادية اللغة، أما في المعاجم الثنائية اللغة[95] فلا يعدو أن يكون صفة للأشياء الجميلة والمدهشة.

تأثيل مصطلح: « le fantastique » :

العجائبي هو المقابل العربي الذي ارتضيناه في هذه الدراسة لمصطلح «le fantastique»، وهو مصطلح لم يتح وجوده في اللغات الأجنبية»[96]،

تماماً كما لم يتح له أن يولد كمصطلح نقدي منذ الوهلة الأولى في موطنه الأصل؛ ذلك أن كلمة «le fantastique» وبحسب ما ورد في (المعجم الإتيمولوجي)[97]، تنتمي إلى مفردات القرن 14م، وهي مشتقة من الكلمة الإغريقية «phantastikos» التي تحولت عبر اللاتينية إلى «le fantasque»»، وتدور حول معاني الخيال.

ويعيد المعجم المذكور أعلاه كلمات مماثلة من نوع: (Fantasque، fantasme، fantaisie، fantomatique،...) إلى عائلة لغوية واحدة، تدور حول مادة (fantome)، الدالة على معاني الأشباح والأوهام والأطياف والتخيل، وهي كلمة شعبية، من مفردات القرن الـ 21م، مأخوذة من الكلمة اللاتينية العامية (fantauma)، المنحدرة من الإغريقية (phantasma)، بمعنى: صورة أو شبح.

ومنها اشتُقَّ – في القرن الـ 20 – المصطلح السيكولوجي (fantasme)، الذي يُنقل – في العربية المعاصرة – إلى (هوام)، ويدل (الهوام) في (معجم مصطلحات التحليل النفسي) على «سيناريو خيالي يكون الشخص حاضراً فيه، وهو يصوِّر بطريقة تتفاوت في درجة تحريرها بفعل العمليات الدفاعية – تحقيق رغبة ما، وتكون هذه الرغبة لاواعية في نهاية المطاف.

يظهر الهوام بوجوه مختلفة: فقد يكون هوامات واعية، أو أحلام يقظة، أو هو يكون هوامات لاواعية يكشف عنها التحليل كبنى كامنة خلف محتوى ظاهر، أو قد يكون هوامات أصلية»[98].

وغير بعيد عن الفضاء الدلالي الذي تستغرقه الكلمات السابقات «أقرّ قاموس الأكاديمية الفرنسية لسنة 1831م أن دلالة الفنتاستيك لا تخرج عن فلك كل ما له صلة بالخيال وهمياً كان أم خرافياً أم أسطورياً، جاعلاً إياه مرادفاً لمصطلح (chimérique)، مؤكداً أنه يعني كل ما له مظهر جسدي دون حقيقة

وهو المعنى الذي جاء القاموس نفسه ليقره سنة 1363م. ومن هنا جاء مصطلح (les conts fantastique) الذي يطلق عادة على حكايات الجنيات وحكايات الأشباح وقصص الأرواح العائدة، حيث (فوق الطبيعي) يلعب دوراً كبيراً، وقد اشتهر في هذا النوع من القص الألماني هوفمان»[99] (Hoffmann).

إذن فحتى عام 1863م لم تخرج دلالة الفنتاستيك عن المتداول الإغريقي ولا عن المفهوم الأرسطي الذي يلخص الفنتاستيك في «ملكة إبداع الصور العابثة»[100]. هذا الذي نرجّح أن يكون أقدم تعريف مؤصِّل لصلة الفنتاستيك بالخيال والوهم، هذه الصلة التي ظلت لازبة بالمفهوم حتى بعد أن تطور دلالياً عبر العصور، فهذا سانت أوغسطين يختزل تعريفه له في العبارة[101] (Fantom، double) أي الرجل ذو الوجهين. وما إن حل القرن السابع عشر حتى أصبح الفنتاستيك يدل على كل «ما هو غريب الأطوار (fantasque) وخارق للصواب»[102] (extravagant).

و«لم تثبت القواميس الاعتبار الجديد للفظة، وخلق الصيغة الموصوفة إلا في وقت متأخر»[103]، حيث أصبح الفنتاستيك يطلق على «الصيغة الفنية والأدبية التي تستدعي عناصر العجيب (...) وتبرز بجلاء اقتحام اللاعقلاني (L'irrationnel) للحياة الفردية والجماعية»[104]، وهو المعنى الذي تقوم عليه الدراسة.

وبناءً على ما تقدم يمكن أن نقول: لا يوسم الكلام أو العمل بوصف العجائبي إلا إذا كان «لا يحاكي الواقع، بل هو من نسج الخيال»[105]، كما نؤكد تبنينا لمصطلح العجائبي مقابلاً عربياً صميماً لـ «fantastique»، وهو «غير العجيب وكأن العجيب لا يفي بالحاجة فجيء به جمعاً»[106]، وأضيفت إليه باء النسبة على خلاف القاعدة الشائعة في الدرس النحوي التقليدي، والتي مفادها أنه «إذا نسب جمع باقٍ على جمعيته جيء بواحدة

ونُسب إليه»[107]، غير أن الهيئات والمجامع اللغوية المعاصرة أباحت النسبة إلى الجمع عند الحاجة[*]، واستناداً إلى ذلك كان تحت مصطلح (عجائبي)، وعلى منواله ننسج (غرائبي)...

بين مصطلحي (Fantaisie - fantastiue):

يذهب بعض النقاد إلى التمييز بين الاسم (fantaisie) والصفة (fantastique)؛ إذ يجعلون الاسم نوعاً شاملاً يتضمن أدباً لا ينتمي إلى أدب الخرافة كما حدده تودورف، وإنما يعتمد على شطحات الخيال فحسب ويتضمن (الرعب) ومن هؤلاء آن كراني فرانسيس «Ann cranny Francis» التي تذهب إلى أن الاسم يتضمن ثلاثة أنواع فرعية هي: (خيالات العالم الآخر) و(قصص الجن) و(قصص الرعب). وقد عدّ محمد عناني هذا النوع من التمييز نوعاً من التعسف[108].

وبرد الاسم (fantaisie) إلى الثقافة العربية يتبين لنا أن أقدم صورة لهذا المصطلح هي ما ورد في رسائل الكندي الفلسفية، إذ يقول: «إن التوهم هو الفنطاسيا، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[109].

فقد بدا التردد واضحاً في تحديد مفهوم الاسم؛ إذ تارة يرده إلى الوهم وأخرى إلى التخيل، وهو في ذلك إنما ينقل لنا تردد المترجمين من السريان لهذا المصطلح كما يشير إلى ذلك جودة نصر في قوله: «ويذهب بعض الدارسين إلى أن المترجمين من السريان قد ترددوا في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومنعنى التخيل، فبينما يؤثر إسحاق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة، يفضل قسطا بن لوقا كلمة التخيل»[110].

ومما تقدم يتبين أن اللفظ غير عربي الأصل، بل هو إغريقي، تحول عبر اللاتينية إلى «phantasia» وقد «استعمله أرسطو وعنه انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن»[111]. وقد تأتي (الفنطاسيا) بمعنى المخيلة تارة، والخيال المبدع أخرى، كما تأتي للدلالة على الهلوسة والصور المتخيلة، وهي تعني عند القدماء «القوة التي تتمثل الأشياء الخارجية المدركة سابقاً تمثيلاً حسياً كالذاكرة والمخيلة. وهو عند ابن سينا يعني قوة الحس المشترك «Sens commun» (وهو قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس متأدية إليها منها). النجاة 562–662. بينما يطلقه القديس توما الإكويني على حفظ ما قبله الحس المشترك من الصور الحسية وبقي فيه بعد غياب المحسوسات.

في حين يذهب فلاسفة القرن السابع عشر إلى إطلاقه على (قوة الخيال أو المصورة التي تحفظ الصور بعد غياب المحسوسات)، أو على المخيلة التي تركب الصور بعضها مع بعض وتستخرج منها صوراً جديدة»[112].

أما اليوم فقد حل محل الفنطاسيا المخيلة بمدلولها الأوسع كما يذكر ذلك مجدي وهبه في معجمه[113]، بينما يذهب ميل صليبا[*] إلى تضييق دائرة المفهوم بجعله حكراً على نوع واحد من أنواع التخيل وهو التخيل الوهمي وذلك حين قال: «ونحن اليوم نطلق (فنطاسيا) على كل تخيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول»[114]. وهو نفسه ما ذهب إليه سعيد علوش في معجمه[115]. ومنه فلا يوصف العمل الأدبي بالفنتازية إلا إذا «تحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغاً في افتتان خيال القراء»[116]، مستخدماً في ذلك حتى الصور الوهمية العجيبة التي تبلغ من الوهمية «إلى حد أنها لا تصدق، ولكنها تُبهر الأنظار وتخطف الأبصار ولا

تؤذي الجسم أو الوجدان، وترتفع بالإنسان فوق الواقع والحقيقة وتحلق به في عالم الخيال»(117).

ففي التخيل الوهمي يكون التحرر من قيود الشكل التقليدية بإطلاق سراح الخيال يرتع أنّى شاء، بحيث يكون «نسج الرؤى والأحلام نسجاً خيالياً لا صلة له بالوجود الحقيقي»(118). وقد أبان صاحبا كتاب (أدبية الرحلة في رسالة الغفران) أن «القطيعة بين الصورة الخيالية والواقع، في التخيل الوهمي، لا تتحقق على مستوى المحتوى. فما نراه في الأحلام هو استتباع للواقع. إن المقصود بالقطيعة، هنا، هو أداة تحقق الفعل التخيلي. فالحلم ليس ممارسة واعية في الواقع الموضوعي. على هذا الأساس يتطابق مفهوم التخيل الوهمي مع مصطلح فنطازيا»(119) (fantaisie)، تماماً كما يتطابق التخيل الوهمي مع التوهم عند جميل صليبا(120). وقد أشرنا سابقاً إلى صلة التوهم بأصناف الغريب وعلى وجه التحديد بالعجيب الذي يلجأ إليه العجائبي عادة لاستدعاء العناصر التقليدية فيه وإبراز اقتحام اللاعقلاني للحياة الفردية والجماعية.

أما الصفة (fantastique) فلم يخرج معناها في المعاجم الثنائية اللغة على الوهمي والخيالي والخارق للطبيعة والعجيب(121) (Le merveilleux)، أما عن المعنى الاصطلاحي فقد ذهب معظم المنظرين لهذا الأدب إلى أن العجائبي يقوم على قوانين تتعارض مع تلك التي تسود الواقع التجريبي، مما يجعل الشخصيات تقف مواقف تستعصي على الفهم والتفسير لكونها لا تخضع لمنطق المواضعات والمعايير المشتركة والمألوفة.

وقد يقترن العجائبي بسلوكات الحيرة والتردد والخوف كعلامات مترجمة لما تستشعره تلك الشخصيات من اضطراب وارتباك ضمن عالم لم يلعب فيه فوق الطبيعي الدور الفعال، وهو ما جعل روجي كايوا يعرف العجائبي على أنه «فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريباً، غير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف (...) إنه قطيعة للانسجام الكوني، إنه

المستحيل الآتي إلى الفجأة»[122]، وهو بذلك يؤكد «ضرورة حضور فوق الطبيعي لتثمين الحبكة وإعطائها بعداً فانتساتيكياً، ذلك أن غياب عنصر فوق الطبيعي يعني غياب الشيء المولد للحيرة والاندهاش، بينما حضوره يستلزم منطقاً ما»[123].

إذاً فالعجائبي «هو كل كتابة تشتمل على كائنات أو ظواهر خارقة»[124] تدمر سكونية العالم الطبيعي الثابت وتحكي أسرار فوق الطبيعي دون مكابح، مستغلة رصيد الخوف والعنف الكائن في كل إنسان، مما جعل معظم النقاد ينظرون إليها على أنها «وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابيس اليومية لهزائم فردية وجماعية، وخوف دائم ومرعب من إماء الهوية إثر ضربات خارجية وداخلية متواليتين، بالإضافة إلى استيهامات عنيفة تحايث الأحلام المجهضة للكائن العربي»[125]، هذا الكائن الذي عاش ولايزال يحيا حياة هي في طينتها شكل من أشكال التعجيب.

العجيب في التراث العربي:

العجيب والتعجب والتعجيب من المصطلحات التي تردد ذكرها على ألسنة أتباع أرسطو عبر ترجمات عدد من الفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم وربما كان أول استعمال لمصطلح التعجب في المجال النقدي على يد الجاحظ [ت 255هـ]، الذي اعتبر التعجب من أهم خصائص الشعر وذلك حين تحدث عن قضية ترجمة الشعر مبيناً أن الترجمة تُسقط موضع التعجب فيه كما تُبطل وزنه وتُذهب حسنه[126]، ولم يكتف بهذا بل جعل المعنى الغريب العجيب مما يتقدم به شاعر على آخر[127]. وهو وإن لم يبين في كتابه (الحيوان) مصدر التعجيب في الشعر فقد أورد في كتابه (البيان والتبيين) مقولة لسهل بن هارون كنا قد أثبتناها سلفاً[128] تتضمن تصريحاً بمدى ارتباط التعجيب بحركة الوهم. وهو ما جاء تصور ابن سينا [ت

428هـ] ليؤكده، وذلك حين نص على «أن التعجب هو مما يثير الانفعالات التخييلية أو يفرض الإذعان على المتلقي معرفاً التخييل بأنه (انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض إيقاع اعتقاد البتة) وبأنه (إذعان للتعجب، أو التذاذ بنفس القول) كما أنه يدعو إلى التحريف عن العادة من أجل إثارة التعجب – أي الإعجاب – عبر تحريك الخيال إلى تصور ما هو متوهم، قاصداً إلى نقل الخيال إلى عالم جديد مبتكر بعضه أو كله»(129).

وأياً كان الأمر فإن «ربط ابن سينا بين التخييل وإثارة التعجب، هو ربط يعني أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجاباً بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي. إن الإعجاب في هذا السياق غير دال فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار، وإنما الدال أن نربط بين التخييل وإثارة الدهشة، لما يحيل عليه التدهش من تنوع وحدة يبدعها الخيال»(130)، والذي لا مهرب منه «أن صفة التعجيب والادهاش صفة نفسية تدل على تأثير الشعر العظيم في المتلقي»(131) فينفعل له دون روية فكرية، علماً بأن الانفعال «هو الكيف الشعوري الذي يطرأ على المتلقي بوصفه مستقبلاً لفعل الإبداع التخيلي»(132).

وإذا كان ما تقدم هو تصور ابن سينا للتعجيب والتخييل والانفعال، فإن عبدالقاهر الجرجاني [481هـ] هو الآخر لم يخرج عن مقال ابن سينا القاضي بالتعجب المنشئ للتخييل بل أضاف إليه ما سماه بالسحر، وذلك حين تعرَّض للحديث عن (التخييل بغير تعليل) الذي جعل «مداره على التعجيب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وصاحب سره»(133)، ممثلاً لذلك ببيتين متنازع في نسبتهما لابن العميد أو لأبي إسحاق الصابي، وهما:

قامت تظللني من الشمس نفس أعزُّ عليَّ من نفسي
قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس

ولولا أن الشاعر أنسى نفسه أن هناك استعارة ومجازاً من القول لما كان لتعجبه معنى[134]. وإنما قصد بهذا التعجب إخراج السامعين لرؤية ما لم يروه قط و لم تجر العادة به، وليس هذا فحسب، بل يذهب الجرجاني إلى أنه كلما كان التباعد بين الشيئين المجتمعين كلما كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس له أطرب ممثلاً لذلك بشعر في وصف النرجس متنازع بين الزاهي وابن المعتز، وهو:

ولازوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حُمر اليواقيت

كأنهما فوق قامات ضَعُفْن بها أوائل النار في أطراف كبريت

ووجه التباين عنده هو تشبيه النرجس وهو نبات غض ذو أوراق رطبة ترى الماء منها يشفُّ بلهب النار[135]. وكأن الجرجاني كما يقول الجوزو: «يريد أن يقول ما قاله شاعر اليتيمة (والضدُّ يُظهر حسْنُهُ الضدُّ)»[136]. ولا يشك الجرجاني في أن مثل هذا الجمع يعمل عمل السحر حين يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجموعين، وهو ما يحرك قوى الاستحسان، ويثير المكامن من الاستظراف[137].

و لم يكتف الجرجاني بهذا بياناً لمصدر التعجب بل عمد إلى القول بأن إثارة التعجب تكون أيضاً نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وإيجاد شيء لم يوجد و لم يعرف من أصله في اته وصفته[138].

وفي القرن السابع الهجري يضيف حازم القرطاجني إلى التخييل والتعجيب جداً جديداً هو الندرة مؤكدة أن التعجيب لا يكون إلا استبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلُّ النهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك»[139]، و لم يقف عند هذا الحد بل راح يبين «أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقامت غرابته (...) وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، لأن قبح الهيئة بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكي أو قبحه

ويشغل من تخيل ذلك، فتحمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثير بالجملة»[140].

ومم زاد في رسوخ المعطى القرطاجني تأكيده على ضرورة اقتران ظاهرتي الإغراب والتعجيب في الشعر بحركة النفس الخيالية لزيادة الانفعال والتأثر وذلك حين قال: «كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إعراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالية وتأثرها»[141]، وهو في ذلك لم يخرج عن مقال ابن سينا القاضي بالربط بين التخييل والانفعال، كما لم يخرج عما قاله الجاحظ في هذا المقام، وإن بدا في مذهبه أكثر عمقاً من سابقيه.

وفي الحقيقة إن «ما يذهب إليه حازم (...) من ربط التأثير النفسي للشعر بجانب الغرابة ومخالفة المألوف ليس بعيداً عن اهتمام النقد، فصفة الغرابة أو ما يسميه البعض بـ «اللاآلية» تعد إحدى الركائز الأساسية للشعر عند الشكلانيين الروس، وخاصة عند شلوفسكي الذي يرى ضرورة الخروج على رتابة اللغة ونظمها التركيبية، وخلق نوع من الغرابة في علاقاتها، تستعيد بها حيويتها وطاقاتها التأثيرية، (...) ونحن لا نزعم أن حازماً كان يعني بمفهوم الغرابة والتعجيب ما يعنيه الشكلانيون الروس، وهو التركيز على شكل الرسالة اللغوية لتبرز في ذاتها، من خلال عمليات الانحراف اللغوي المعتمدة، لأن كل ما كان يقصده بمصطلح التعجيب هو التقاط التراكيب النادرة الاستخدام، البعيدة عما هو متوارد على الأذهان، إنه يسعى إلى كسر رتابة الشيء المألوف، والإتيان بكل ما هو مستطرف غريب»[142]، ولأجل ذلك لم تتعد أساليب التعجيب عنده التشاكل والتناسب في إيراد أنواع الشيء وضروبه.

وعلى كلٍّ فحازم القرطاجني يجعل العجب والتعجب غاية كل الأساليب البيانية والبديعية والمنطقية والشعرية، لافتاً النظر إلى خاصية أثر القلة والندرة والتناسب والتشاكل في التعجيب، وغاية كل ذلك هو إثارة فضول

المتلقي وإمتاعه بل وحتى مفاجأته وإدهاشه، وتلك شمولية متقدمة عنده كما يقول الجوزو[143].

مما تقدم يتبدى لنا أن عنصري التعجيب والإغراب هما من عناصر الشعرية التي التفت إليها حازم القرطاجني، وهما جوهر الشعر الجيد. وإنما يحصل التعجيب عن طريق التخييل والمحاكاة البعيدة عن الصدق دون أن ننسى الغرابة، ذلك أنه «كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[144].

وخلاصة القول، إن مصطلح العجيب لا يبدو مصطلحاً نقدياً عربياً خالصاً، وهو قليل التداول في النقد الأدبي العربي، بدليل انحصاره في الدائرة الأرسطية، ولعله مقتبس لشعر غير الشعر الذي وضع له أصلاً إذ قد استعمله النقاد العرب أو المتعربون على سبيل الترجمة والتلخيص غالباً لا على سبيل الابتكار أما من لم يترجمه فقد مرَّ به عرضاً»[145].

إذن فمن المعين الأرسطي عرف معظم النقاد العرب مفهومهم للتعجيب والغرابة وأثرهما في إنتاج الشعرية، وبذلك دخل المصطلحان معترك الساحة النقدية والبلاغية العربية.

العجائبي في الثقافة الغربية:

أ – المقاربات المتناولة للعجائبي:

تعدد المقاربات التي تناولت العجائبي منذ جورج كاستيكس إلى تودوروف، فجان بلمين نويل، ويمكن حصر هذه المقاربات فيما يلي:

1 – المقاربة التاريخية: وتمثلها الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالعجائبي وعلى رأسها كتاب: «Anthologie du conte fantastique français» لصاحبه بيار جورج كاستيكس الذي قد يعد أول من تعرّض للعجائبي

بالتعريف حين جعله «الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعياً الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل»[146]، مختزلاً طرائق نشوئه في «الحلم والوساوس، الخوف، الندم وتقريع الضمير، وشدة التهييج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية»[147]، جاعلاً إياه (أي العجائبي) «يتغذى على الوهم، والخوف والهذيان، مؤكداً أنه لا يبقى على حاله التي ظهر بها أول مرة، وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة»[148]، وهو ما جاء الفصل الأخير من كتاب تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي) ليؤكده.

وقد أبرزت هذه الأنطولوجيات الكبرى العجائبي جنساً أدبياً، له خصوصياته التي لا يُعرف إلا بها وعلى رأسها الخوف حيث «يستغل العجائبي رصيد الخوف والعنف الكائن في عمق كل إنسان، وهو (العجائبي) لا يأنس للغرابة إلا أحياناً»[149]، دون إغفال حضور فوق الطبيعي «suranaturel» في الأثر الأدبي ؛ إذ يقوم بأداء مجموعة وظائف حصرها تودوروف في ثلاث هي: «الوظيفة التداولية: إذ إن فوق الطبيعي يثير ويُرعب أو على الأقل يعلق القارئ بقلق. ووظيفة دلالية، حيث يشكل فوق الطبيعي تجليه الخاص. إنها إشارة تعيين آلي، وأخيراً، الوظيفة التركيبية: إذ يدخل في المحكي»[150]، ويعمد إلى تكسير الوضع القار «الذي تترع جهود جميع المشاركين إلى دعمه»[151] منذ بداية المحكي، وهو ما جعل تودوروف يولي أهمية كبيرة لهذه الوظيفة الأخيرة جاعلاً إياها «ترتبط بمباشرة أكثر من الوظيفتين الأُخريين، بكلية الأثر الأدبي»[152].

ومن الأنطولوجيات التي تناولها كاستيكس (الشيطان العاشق) لجاك كازوت [1791-1792]، و(الوحش الأخضر) لجيرار دي نرفال [1808-1855]، و(ساعة الموت) لآبال هيجو [1708-1755]، دون أن نغفل ما قام به بودلير

[1821-1867] مع الحكايات الخارقة لإدغارد آلان بو، إذ قام بترجمتها إلى الفرنسية سنة [1860]، كما ينص على ذلك كاستيكس مانحاً إياها المرتبة الثانية بعد حكايات هوفمان[153]. هذه الأخيرة التي ظل يحدد بها تاريخياً ظهور العجائبي في فرنسا، وقد ترجمت سنة [1828][154].

2 – المقاربة الدلالية أو الموضوعاتية: وتقوم على رصيد التيمات المتواترة في معظم الحكايات العجائبية، وعلى تتبع التطور الذي يشهده العجائبي بوصفه نصاً. وقد حصر جان مالينو «Jean Malino» هذه التيمات في ستة موضوعات هي: «الجن والأشباح، الموت ومصاص الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمن»[155]، وقد أدرج شعيب حليفي تحت هذه المقاربة كل من روجيه كايوا ولوي فاكس.

3 – المقاربة البنيوية: وهي «التي تركز على إنشائية الأدب العجائبي وتحاول رصد بنياته الهيكلية»[156]، ويتزعم هذه المقاربة تودوروف بتصور الحيرة والتردد ميزة خاصة بالمحكي العجائبي، وجان بلمين نويل بتصور الغرابة المقلقة، أما إرين بيسيير «Iréne Bessiére» فتلخصت محاولتها في البحث عن تعريف يكون أكثر تماسكاً، من خلال تحديد الخاصية التي تتميز بها الحكاية العجائبية عن غيرها التي لخصتها في «نسبة عدم الاتساق الواقعي وفوق الطبيعي لرسم ما ليس موجوداً أصلاً»[157] مما دعاها إلى القول بالبناء العجائبي على المفارقة والتناقض وسط انسجام لغوي وأسلوبي.

4 – المقاربة الإنثربولوجية: وهي التي تنظر إلى العجائبي على أنه مظهر من مظاهر الذهنية البدائية؛ لأنه دائم الارتباط بالمعتقدات والطقوس الميثولوجية. ويتم التركيز فيها «على الثوابت والمتغيرات على مستوى التخييل الكوني. ويذهب في هذا المنحى ج. دوران «G. Durant»

الذي أثبت في كتابه (بنيات الخيال الأنطروبولوجية[*]) أن المعنى المجازي والاستعاري أسبق من المعنى الحقيقي، وأن النشاط الإنساني الإبداعي مشبَّع بالعجائبي والاستعاري الذي بدونه لا يمكن أن يكون نشاطاً إبداعياً»[158]. واللافت للانتباه هنا أن دوران «استعمل كلمة فانتاستيك في أحيان كثيرة معادلاً للتخييل»[159].

5 – المقاربة النفسية (السيكولوجية): وهي التي تنظر إلى محكيات العجائبي على أنها محكيات تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي بها يتم تحقيق هذه الرغبات[160].

وقد نحا هذا المنحى بيير مابيل «P. Mabille» من خلال مؤلفه (مرآة العجيب) الذي يرى فيه أن «أصل العجيب المدهش «Le merveilleux» يكمن في الصراع الدائم الذي يقيم تضاداً بين رغبات القلب والوسائل التي تملكها لإرضائها»[161]. وأن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبة هو الاكتشاف الأشمل للحقيقة الكونية وذلك ما يلخصه قوله: «وراء الرضى، وراء حب الاستطلاع، وكل الانفعالات التي تولّدها فينا القصص والحكايات والأساطير، وراء الحاجة إلى الترفيه عن النفس والنسيان، والتزود بأحاسيس رائعة ومروِّعة فإن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبة، إنما هو السير الأشمل للحقيقة الكونية»[162].

وفي الأخير نعرّج على المقاربة السيميوطيقية «التي تنبني على رصد شكل المضمون من خلال البنيتين السطحية والعميقة بحثاً عن دلالات القصة بواسطة تفكيك منطق لعبة الاختلاف والتعارض»[163] التي يفرضها وجود (فوق الطبيعي) في الأثر الأدبي، ومن ثم الوقوع في التردد بين التفسيرين، أو التسليم بوجود عالم آخر يخالف منطقه العالم الحقيقي (الواقعي).

وفي هذه الدراسة نحاول أن نلقي كل الأضواء على المقاربة البنيوية التي جاء ليؤصلها كتاب تودوروف «Introduction a la litterature

fantastiue»).بما هو «تجنيس بنيوي للأدب العجائبي بعد أن كان متخيلاً سائباً اعتماداً على المشروع البنيوي المركز على البينة والدلالة والوظيفة»[164].
وهكذا «تأتي محاولة تودوروف لتُخرج نصوصاً كثيرة من منطقة التناول التعميمي إلى مستوى الصياغة الإشكالية المدققة المتطلعة إلى ضبط علمي للتحديدات والمصطلحات. وبالفعل، لا يكفي القول بأن نصوصاً ذات طابع فانطاستيكي قد وُجدت منذ القدم في جميع الآداب، لأن ما يدرج ضمن العجيب والغريب والخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتّاب يوظفون عناصر هذا المحكي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدِّم تحولاً في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع، هو الذي يبرز التحول من متخيل سائب إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب»[165].

ويذكر جميل حمداوي[166] جملة من المحاولات التي سبقت محاولة تودوروف تمثلت في بعض محاولات الشكلانيين الروس من أمثال: فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجية الحكاية الروسية العجيبة) المترجم إلى الفرنسية سنة [1965]، كلود ليفي ستراوس «C.Lévi strauss» في دراسته عن (بنية الشكل: أفكار حول أعمال فلاديمير بروب)، باعتباره مؤسساً للتيار البنيوي الفرنسي في مجال الأدب والإنثروبولوجيا، وكذلك لوفكرافت «Lovecravt» مؤسس الأدب العجائبي في الثقافة الأنكلوسكسونية إلى جانب بنزولت «Penzoldt»، هذا إضافة إلى دراسات أخرى جاءت لرصد التخييل العجائبي سواء في الأدب الإنكليزي أو في الأدب الفرنسي من مثل دراسة سكاربو روش «Scarbo Rouch» (الفوق الطبيعي في التخييل الإنجليزي المعاصر) ودراسة شنايدر «Schneider» (الأدب العجائبي في فرنسا).

ب – العجائبي في الأدب:

إن «الكم النقدي الذي سعى إلى تلمس الفانتاستيك بصرامة ظل قاصراً نسبياً عن استيضاح المفهوم الأمر الذي دعا مجموعة من المنظرين إلى إبداء اهتمام دقيق سعى إلى ترتيب خارطة الفانتاستيك وشفيعهم في هذا أهمية الفانتساتيك كتقنية وتشكيل يطعّم الرواية الحديثة ويُسهم في ردفها بمشاهد لم تستطع الواقعية – وهي ليست نقيضاً للفانتاستيك – تصويرها وتفكيك عمقها، وترسباتها المتعددة، وشق كل الطابوات وزرعها بما هو فاضح ورهيب كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك والمضي إلى حالات تصل نسغ الواقع بمرايا تتصيد الانهيار بكافة وجوهه، فتعكسه بإشعاعات مدهشة، كما تعكس دواخل الإنسان الملتهبة، والمشتملة على ما هو عقلاني. وكل ذلك يتم في تلاقح فانتاستيكي، يضم الحقيقي بالمتخيل لاستيلاد الإشراقة الفانتساتيكية كتجريب في إطار الرواية الحديثة»[167] التي يسعى روادها إلى تكسير الرتابة التي هيمنت على ذائقة المتنج للنص، ومن ثم تكسير النمط السردي التقليدي، بخلق غرابة مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتها إلى ذرات غير متجانسة باستحضار «كائنات فوق طبيعية تنهض مقام سببية ناقصة»[168]. فتثير في نفس المتلقي الحيرة والتردد أمام طبيعة الحد الغريب، «هذا التردد يمكن أن يحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم»[169]. وأيّاً كانت النتيجة فما يهم في الموضوع كله هو خاصية التردد والحيرة التي قامت عليها مقاربة تودوروف لنصوص كثيرة من الأدب العجائبي، حيث إن تودوروف وبعد تفحصه لكمٍّ هائل من القصص التي احتوت موتيفات وأجواء عجائبية، وبتقليبه النظر في تعاريف سابقيه للأدب العجائبي خلص إلى أن العجائبي لا يدوم «إلا مدة تردد[*]: تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعاً إلى الواقع كما هو موجود في نظر

الرأي العام، أم لا»[170]، فالعجائبي عند تودوروف «ينهض أساساً على تردد للقارئ – قارئ متوحد بالشخصية الرئيسة – أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردد يمكن أن يحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم»[171]. إذن فمفهوم العجائبي يتحدد بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل كما أشار إليه الصديق بوعلام معلقاً على تعريف العجائبي عند تودوروف، الذي يشكل التردد – كسمة أساسية ذات طابع إدراكي – النواة البؤرية له، ذلك «أن الفن العجائبي المثال يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة والتردد»[172] على حد تعبير لويس فاكس، لأن إقحام عناصر فوق طبيعية في عالمنا الأرضي «يدعو إلى التساؤل: هل إن ما يحدث وهم أم حقيقة؟ فالبطل كالقارئ يبقى متردداً بين تفسيرين أحدهما عقلي وغيبي»[173].

ولئن كانت مقاربة تودوروف هي مقاربة من بين مقاربات أخرى مشروعة تستجيب لسمات أخرى لا تقل مركزية؛ فإن تودوروف على حد تعبير فاليري تريتي «قد ذهب إلى حد الانعطاف بالتردد الذي هو أحد أسباب الوهم الواقعي، ظاناً أن التردد في التفسير (التأويل) الذي أُعطي للحدث هو بذاته علامة موضوعية تتزامن مع الواقعية»[174] مما أدى به «إلى تضييق الخناق على العجائبي بصورة تأدت برصده في نصوص القرن العشرين إلى نتيجة مفادها تعليق العجائبي وانسداد الأفق أمامه، ذلك أنه – العجائبي – يسجل في أدب القرن 20 انقلاباً من استثنائية (نصوص القرن 19) إلى قاعدية معممة بحيث إن الإنسان (العادي) صار هو الكائن العجائبي، وهذا التحول يستتبع تغيراً يتمثل في امّحاء التردد مع وجود – فوق الطبيعي – وغياب الخوف»[75]، حتى صار «العجائبي القاعدة وليس الاستثناء»[176]، وغاية ذلك كله هو «تلوين وجه العالم المألوف بسلوكاته العادية (...) في ظل قلق العصر وشروخ الوجود المعاصر»[177].

إن كل هذا يجعلنا نجزم بصحة عبارة كان تودوروف قد قالها دون أن يعيرها الاهتمام الكبير وهي «أن العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم للرؤية الغامضة»(178) لأنه كما ينص على ذلك مارسيل سنيْدر في (الأدب العجائبي بفرنسا) «يستغور فضاء الباطن ؛ فهو جزء من المخيلة، وقلق العيش وأمل الخلاص»(179).

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن ما جاءت مقاربة تودوروف لتؤصله هو الفرق بين لحظتين تخييليتين تتجاذبان العجائبي الذي لا يستمر إلا المدة التي تستغرقها حيرة وتردد القارئ / الشخصية في اختيار أحد الحلين. فإذا قرر القارئ / الشخصية «أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس (...) الغريب، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون مفسّرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب»(180)، وهو ما جعل تودوروف يذهب إلى القول بأن «العجائبي يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة»(181) لأنه «ينهض (...) في الحد بين نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته»(182). ومع ذلك «لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما»(183)، وهو بهذا «يشدد على الطابع الخلافي للعجائبي (بوصفه خط مقسم بين الغريب والعجيب، عوض أن يجعل منه جوهراً (كما فعل كاستيكس، وكايوا،.. إلخ)»(184) في تعريفهم له، مؤكداً أنه إنما استقى ذلك من تعريف سولوفيوف وجيمس مونتاك رودس، هذا الأخير الذي أشار في تعريفه إلى إمكانية تقديم تفسيرين للواقعة فوق الطبيعية وذلك حين قال: «أحياناً يكون من الضروري توفر باب مخرج لتفسير طبيعي، ولكن عليَّ أن أضيف: فليكن هذا الباب ضيقاً بما فيه الكفاية حتى لا يستطيع المرء استعماله»(185). فقد كان هذا التعريف على حد تعبير تودوروف أكثر إيحاءً وغنًى عن سابقيه، وهو ما يجعلنا نقول

«بأن جنساً ما يتحدد دائماً بالقياس إلى الأجناس المجاورة له»[186]. ولم يكتف تودوروف بالعجيب والغريب كخطرين يهددان حياة العجائبي بل راح يعدّد مخاطر جديدة تتهدد حياة العجائبي، وذلك حين اشترط نمطاً خاصاً من القراءة للمحكي العجائبي، «والذي بدونه يمكن أن ينزلق الإنسان إما إلى الأليغورة أو الشعر»[187].

وقد نص تودوروف على أن خير مثال يُضرب على القص العجائبي هو المخطوط المعثور عليه في «ساراغوس» (saragosse) لجان بوتوكي (Jean Potocki)، مستثنياً منه نهايته التي يبدو فيها التردد مقطوعاً، مؤكداً أننا لو طبقنا شروط العجائبي على المخطوط لانطبقت عليه تماماً.

شروط العجائبي عند تودوروف:

اشترط تودوروف للعجائبي بوصفه جنساً شروطاً ثلاثة[188] هي:

1 – حمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات، كما لو أنه عالم حي، وتمثل الشخصيات جزءاً منه، تماماً كما يحمله على التردد بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي للأحداث المروية.

2 – تحول المتردد إلى موضوعة من موضوعات الأثر بحيث يظهر جلياً في حياة الشخصيات التي يكون أمر القارئ مفوضاً لها، وقد يحدث أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة.

3 – ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، يرفض من خلالها التأويل الأليغوري والشعري للأحداث.

وقد علّق تودووف بعد عرضه لهذه الشروط بقوله: «وليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية، فالأول والثالث يشكلان الأثر حقاً أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملبّى، بيد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة»[189]، وعلى عكس ذلك يأتي مقال كريستين بروك روز ليؤكد أن العثور على نوع

أدبي (genre) من الخرافة(*) المحضة أمر متعذر، وهو ما حذا ببروك روز إلى اعتبار الخرافة (عنصراً (élément) لا نوعاً قائماً بذاته[190]، في حين يرى تودوروف أن العجائبي جنس أدبي مستقل، تنضوي تحته العديد من الآثار الأدبية.

الحدود المتاخمة للعجائبي عند تودوروف:

1 - العجيب والغريب:

شدد تودوروف على الطابع الخلافي للعجائبي وذلك حين جعله ينهض في الحد بين نوعين: العجيب (Le merveilleux) والغريب (L'étrange)، وهو بذلك الحد الفاصل بين فضاءين متجاورين دون أن يتماس أحدهما بالآخر.

وقد أبان تودوروف أن الغريب هو الذي فيه «تتلقى الأحداث التي تبدو طول القصة فوق طبيعية، تفسيراً عقلانياً في النهاية»[191]. بمعنى أن الأحداث التي تبدو في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير سرعان ما تتحول إلى أحداث عادية مفسَّرة ومفهومة، إما لأنها « لم تقع فعلاً (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة، إلخ...)، وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي»[192]. ولقد وصف النقد هذا النوع من فوق الطبيعي بـ «فوق الطبيعي المفسّر»، حاصراً أمثلته في أدب الرعب الخالص.

والحق أن «الغريب ليس جنساً واضح الحدود بخلاف العجائبي وبتعبير أدق إنه ليس محدوداً إلا من جانب واحد، وهو جانب العجائبي، أما الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب»[193] وهو لا يحقق من شروط العجائبي على حد قول تودوروف إلا شرطاً واحداً من الشروط الثلاثة، والمتمثل في وصف ردود الأفعال، ولما كان هذا النوع متعلقاً بأدب

الرعب الخالص، فإن رد الفعل يمكن اختزاله في الخوف المرتبط بالشخصيات، وليس في واقعة مادية تتحدى العقل. وهو بذلك عكس العجيب الذي يتسم بوجود أحداث فوق طبيعية (خارقة)، دون افتراض رد الفعل الذي يسببه لدى الشخصيات[194].

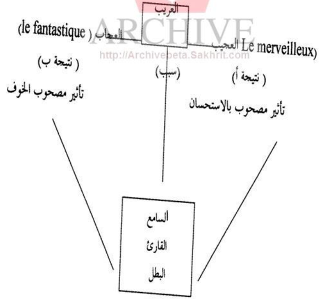
من الآثار التي عدها تودوروف من قسم الغريب روايات دوستويفسكي، والكثير من قصص أميروس بيرس، ومعظم أقاصيص إدغار آلان بو التي يقول فيها «لا وجود لحكايات عجائبية بالمعنى الدقيق في أثر بو، خلا ربما ذكريات م. بدلو والقط الأسود، فأقاصيصه جميعاً تقريباً ترجع إلى الغريب، وبعضها ينتمي إلى العجيب. ومع ذلك يفْضل بو، بموضوعاته، وبالتقنيات التي صاغها، قريباً جداً من مؤلفي العجائبي»[195]، كما مثل للغريب بالمخطوط المعثور عليه في ساراغوس – كما ألمحنا إلى ذلك سلفاً – لأن الأعاجيب فيه مفسَّرة عقلانياً في نهاية القصة، فألفنسو يلتقي في المغارة بالناسك الذي كان استقبله في البداية، والذي هو الشبح الأكبر للعوميلْزاعينه، حيث يُطْلعه على آليات الأحداث العارضة حتى ذلك الحين[196].

واللافت للانتباه في الحديث عن الغريب أن من الدارسين (جميل حمداوي) من وسم الغريب بالسلبية لأنه على حد زعمه «يترك أثراً سلبياً على نفسية المتلقي؛ لأن الحدث مستهجن إما لغرابته وإما لشذوذه وإما لما يثير من هلع وخوف ورعب إلى درجة القلق»[197].

وفي المقابل وسم العجيب بالحالة الإيجابية لأنه «يترك أثراً إيجابياً على نفسية المتلقي، لأن المتعجب منه مستحسن يثير الاندهاش والإعجاب لروعته وخروجه عن المألوف الذي لا يثير فضوله»[198].

ولئن أصاب الباحث في إضافة سمة السلبية إلى الغريب، لأن أدب الرعب الخالص القائم على كل ما هو مستهجن وشاذ ينتمي إلى العجائبي

الغريب، فإن إضافة الإيجابية إلى العجيب لا يمكن التسليم بها، لأن التعجب لا يكون على سبيل الاستحسان فحسب، بل على سبيل الإنكار أيضاً، كما سبق بيان ذلك في المبحث الخاص بالعجيب في المعاجم العربية، ولا نعلم باحثاً ذهب هذا المذهب، على حد علمنا، إلا الطاهر المناعي في مقاله الموسوم بـ «العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية»، مع بعض التباين في الطرح، حيث صرح بعدم مشاطرة تودروف تمييزه بين العجيب والغريب لأن حججه غير مقنعة ومترددة وفي بعض الأحيان مفتعلة على حد زعمه، جاعلاً العجيب (Le merveilleux) والعجاب (le fantastique) أثرين من آثار الغريب، مميزاً أحدهما عن الآخر، بأن جعل للأول تأثيراً مصحوباً بالاستحسان، بينما قصر تأثير الثاني على الخوف، موضحاً ذلك بالتخطيط التالي[199]:



فالباحث وإن كان مصيباً فيما ذهب إليه في مقاله، فإن جعله الغريب خط مقْسم بين العجيب والعجاب عوض العجائبي عند تودوروف فيه الكثير من قصد تسجيل الخلاف ليس إلا؛ إذ لا مسوِّغ لمذهبه مادام الاتفاق قائماً بين الطرفين في المبدأ العام الذي يقوم عليه التعجيب وهو وجود ظاهرة غريبة لا مألوفة ولا مأنوسة.

العجيب (Le merveilleux):

يقتضي العجيب «أن نكون غارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقاً عن القوانين في عالمنا، وبهذا لا تعود الأحداث فوق الطبيعية الواقعة مخيفة بتاتاً»[200] أي «لا يحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبطِّن. فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، ولكنها طبيعة الوقائع بالذات التي تَسِمه»[201].

ويندرج تحت هذا الاسم كل القصص التي تقدم نفسها بصفتها عجائبية، غير أنها تنتهي بقبول للكائنات فوق الطبيعية[202] التي تتدخل في السير العادي للأحداث لتغير مجراها.

فالعجيب (Le merveilleux) يتميز عالمه «بأنه عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتها فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر. وهو من بداية القصة يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلِّماً بقوانينه ومنطقه ففي حكاية الجان لا يثير حضور الجني وعمله وطاقته وطاعته لمالك القمقم استغراب شخصيات القصة ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقه، وتخيله مؤقتاً عن حسه النقدي، وقبوله بدخول اللغة الفنية. ومما يساعد على هذا التواطؤ أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة

التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني»(203). وإذا كان هذا شأن القارئ في الحكاية العجيبة فإن شأنه في الحكاية العجائبية غير ذلك؛ إذ تستدرجه إلى عالم يشبه عالم الواقع في كل شيء، وفجأة تنتصب له ظاهرة لا تفسير لها، تكسّر تلك الرتابة وذاك الهدوء اللذين اتسم بها عالمه (كعودة الأموات للانتقام، ومصاصي دماء متعطشين إلى دماء طازجة، وتماثيل تدب فيها الحياة فتختلط بالناس، وبشر يتحولون إلى وحوش، وكائنات بشرية أو مواد كيميائية تخرج عن سيطرة البشر... إلخ).

ومع أن الأشباح التي تغْمُر هذه القصص هي من نسج الخيال، فإن القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي، فيرى الأشباح تأتي إليه من خلف الموت تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراها عين البشر، ثم تعمل على زرع الخوف والرعب والقلق في حياته، مما يدعوه إلى التردد في قبول ما يحدث محاولة منه لطمأنة نفسه من جهة، ولأن ما يجري لم يكن في أفق انتظاره من جهة أخرى.

فالحكاية العجيبة إذاً هي «خرق سافر للقواعد السردية المتداول عليها، وذلك لاستدعائها للخوارق تارة، واستحضارها للرمز أخرى، ناهيك عن اشتراك الإنس والجن وكل هذه الأنواع لها عرفها المستقل، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية، ويضع معتقداته بين قوسين»(204) إلى حين.

«فالنص بأسانيده قد لا يقول للقارئ: (صدقني) ولكن يقول: (هذا قانون اللعب)»(205)، فإما أن يشاطر القارئ الشخصيات واقعهم محاولة منه التعايش معهم فيه، وإما أن يرفض الدخول في اللعبة السردية لأول وهلة.

وتأسيساً على ما سبق بيانه فإن «كل تكسير الوضع القار يكون متبوعاً (...) بتدخل لفوق الطبيعي. ويكون العجيب هو الأداة السردية التي تشغل بصورة جيدة هذه الوظيفة المحددة: وهي تعديل الوضع السابق، وكسر التوازن

(أو عدم التوازن) القائم»[206]. ففوق الطبيعي يحتل مكانة كبيرة ولا غنى عنها في المحكي العجائبي، إذ لولاه لتعرض المحكي للتأجيل، في انتظار أن ينتبه إنسان محبٌّ للعدل إلى تحطيم التوازن البدْئي وزعزعة الوضع القار[207]. ولأجل ذلك توقف تودوروف عنده محدداً وظائفه في الأثر الأدبي، ثم مقسِّماً إياه إلى فوق الطبيعي مفسَّر (بحضوره ينتمي الأثر الأدبي إلى العجائبي الغريب)، وفوق طبيعي لا يفسَّر بأي حال من الأحوال (وبه ننتقل إلى العجيب المحض)، فإن تلقي فوق الطبيعي بعداً تعليلياً معيناً كنا أمام العجيب المعذور «المعلل» الذي وقف عنده تودوروف طويلاً مصنِّفاً إياه إلى أصناف متعددة نذكرها لاحقاً. عوداً على بدء، لنقف عند العجيب المحض الذي يقابله في الاصطلاح الأجنبي والاختيار التودوروفي (Le merveilleux pur) وهو – كما حدده تودوروف – الذي لا يفسّر بحال وليس له كما الغريب حدود ضافية[208]، وهو نفسه (Le merveilleux) عند محمد أركون، الذي ترجمه هاشم صالح حين ترجم كتاب أركون (الفكر الإسلامي – قراءة علمية) بـ «العجيب المدهش». وقد حاول أركون تعديل المفهوم من خلال تطبيقه على النص القرآني بالتحديد، ضمن مشروع إعادة قراءة القرآن عن طريق استخدام المعطيات الجديدة والإشكاليات الحديثة لعلم اللغة من جهة، وعن طريق استخدام منهجية البحث التاريخي المنفتح على كافة العلوم الأخرى من جهة أخرى، ورام من خلاله إخراج مصطلح العجيب من التناول التعميمي الذي ساد لدى علماء الفولكلور إلى درجة الصياغة الإشكالية القائمة على تزويد هذا المصطلح بحمولات معرفية جديدة تجعل من العجيب ما «لا يمكن للوعي الديني أن يُفلت منه»[209] أكثر نسبية، وبالمقابل تعمل على بيان عدم جدوى تطبيق مفهوم العقل وتحديداته على القرآن، بل إنه « لم يعد ممكناً إسقاط الوعي العقلاني المتأثر بالفلسفة الإغريقية عليه كما فعلت القراءات الإسلامية طيلة قرون وقرون»[210].

وعلى الرغم من أن أركون في مسعاه هذا كان يريد إضافة شيء ما بتطبيق مصطلح العجيب بالذات على النص القرآني هروباً من مصطلح المعجزة؛ هذا المصطلح الكلاسيكي القديم الذي بات لصيقاً بالكتب المنزلة والأنبياء والرسل ورسائلهم، إلا أنه لم يخرج قيد أنملة عن مدلول المعجزة بدليل قوله في بيان طبيعة العجيب المدهش (Le merveilleux) والوظيفة التي يؤديها «إن طبيعة العجيب المدهش أو الساحر الخلاَّب تتغير بحسب ما إذا كان المتلقي رجلاً مؤمناً أو غير مؤمن»(211)، مضيفاً أن رجل الايمان ينظر إلى العجيب المدهش على أنه «ليس إلا تجلياً للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره (...) إن له إذاً وظيفة معرفية قصوى وكبرى لا يُحاط بها»(212).

فأركون لم يقم إلا بإزاحة مصطلح قديم (معجزة) وتعويضه بمصطلح جديد منتعش في ظل الساحة النقدية (العجيب)، وهو بفعلته هذه لم يوفق كل التوفيق لأن المصطلح البديل ظل محملاً بأدران الثقافة المنبثق منها. ولو اختار أركون نصوص السيرة النبوية مجالاً للتطبيق لكانت نتائجه أفضل، لاسيما و«أن أدبيات السيرة قد تعرضت للكثير من التضخيم والمبالغات ضمن خط التبجيل والتقديس»(213)، وهو ما يجعلها حقلاً معرفياً خصيباً لمثل هذه التجربة. أما بالنسبة إلى محاولته تطبيق ذلك على النص القرآني فإنا نراه منزلقاً خطيراً لا تحمد عواقبه، ولعل تلك المناقشات(214) الحادة التي تمخضت عن طرحه للفكرة في المؤتمر العلمي الذي عقدته منظمة الدراسات الإسلامية بباريس عام 1974م تؤكد ذلك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد فتح الباب على مصراعيه أمام الباحثين بإدخال المعجزة حقل العجيب وهذا أمر لا يستقيم لأسباب نعتقد أن الباحث أعلم من أي شخص آخر بها.

وتبقى المعجزة بما لها من خصوصية دينية وقدسية لا يمكن سبرها بمنأى عن حقل العجيب بكل تقسيماته.

أصناف العجيب[215]:

أكد تودوروف أنه «من أجل أحسن حصر للعجب المحض (Le merveilleux pur) يتعين إبعاد عدة أنماط من الحكي، حيث يتلقى فوق الطبيعي فيها تعليلاً معيناً»[216]، وهو بهذا الحصر للعجيب المحض يحد العجيب المعلل ويصنِّفه إلى أصناف نذكرها فيما يلي:

1 - **العجيب المبالغ فيه أو العجيب المُغالي**: (Le merveilleux hyperbolique):

«وهو الذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صوراً أخرى تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يُرى بالعين»[217]. وقد مثَّل له تودوروف ببعض حديث السندباد عن الحيتان والثعابين مبيناً أن الأمر لا يعدو أن يكون طريقة في الحكي[218].

2 - **العجيب الدخيل**: (Le merveilleux Exotique) :

وقد وصفه تودوروف محدداً موقعه بقوله: «وقريباً من النمط الأول من العجيب يكون العجيب الدخيل. أين ترى أحداثاً فوق طبيعية دون تقديمها كما هي. فالمتلقي المفترض لهذه الحكايات من المفروض أنه لا يعرف المناطق التي تجري فيها الأحداث، ولذلك فهو لا يملك من الأسباب ما يجعله يضعها موضع شك»[219]. وقد كان التمثيل لهذا النوع من العجيب بالرحلة الثانية للسندباد التي وصف فيها طائر الرخ بأبعاده العجائبية.

3 _ **العجيب الأداتي**:(Le merveilleux Instrumental) :

ويعني به الآلات الصغيرة والإنجازات التقنية غير القابلة للتحقق في العصر الموصوف، إلا أنها ممكنة، ومن أمثلة هذه الأدوات بساط الريح، تفاحة تشفي العليل، الحجر الدوّار في حكاية علي بابا والكهف العجيب، الفرس

الطائر في قصة الحصان المسحور، فكل هذه الأدوات تترك انطباعاً بالعجيب وإن كانت أدوات مسحورة[220].

4 - **العجيب العلمي، الخيال العلمي**: (Le merveilleux Scientifique La Science-fiction):

حيث يكون فيه فوق الطبيعي مفسَّراً بطريقة عقلانية، لكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر[221]، حيث «يُختَرق أفق المستقبل متخذاً العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث، الأمر الذي يجعلها في هذا الأفق يبدو مقبولة وممكنة»[222]. فالخيال العلمي هو نمط من أنماط العجيب المعلل التي سعى تودوروف إلى إبانتها جميعاً حداً ووظيفة بما هي تقنية في الحكي غايتها خلق التردد والحيرة في نفس المتلقي للأحداث.

فإذا كانت هذه هي أنماط العجيب عند تودوروف، فإن هنري بيناك قد أضاف صنفاً آخر سمّاه العجيب السريالي، وهو «الذي يتقاطع مع كل أنواع التعجيب الأخرى، بحيث إن فوق الطبيعي يندمج بطريقة متناغمة مع الواقع لاستقبال المتلقي»[223].

ولنا أن نضيف نوعاً جديداً رأينا أن واقع الخطاب الروائي قد أفرزه مخترقاً به ما يسمى بالثالوث المحرم، نسميه «عجيب الثالوث المحرم» ونعني به تعلق مبدأ التعجب بتيمة من تيمات الثالوث المعروف، مما يستدعي تفريع عجيب الثالوث إلى ثلاثة أصناف، مع التأكيد أن هذا الفصل إنما هو على سبيل الفصل المنهجي لا غير. وفيما يلي بيان كل عجيب على حدة:

1 - **العجيب السياسي**: ونعني به اختراق المحرم السياسي وتجاوز المسكوت عنه في أسلوب لا يشكل خرقاً سافراً بقدر ما يصور لنا عجائبية الواقع الذي نحياه، أجل في أسلوب يتوسل فوق الطبيعي «كغطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلص من الممنوعات والمحرمات المفروضة ذاتياً»[224].

2 - **العجيب الديني**: ونعني به تلك الآثار الأدبية التي تعمد إلى توظيف بعض القصص الديني بشخصياته ذات الخصوصية، مع التركيز على جانب الخوارق والأعاجيب التي صقلت تجربة هذه الشخصيات الدينية عملياً أو على سبيل الرواية مما أدى إلى بروز عدد لا يحصى من الحكايات العجيبة المحكمة النسْج حول هذه الشخصيات.

3 - **العجيب الجنسي**: نشير إلى أننا استعرنا هذا المصطلح من الهادي غابري، الذي وظّفه في دراسته الموسومة (العجائبي في رواية «وراء السراب... قليلاً» لإبراهيم الدرغوثي)(*)، وإنما نعني به العلاقات الجنسية المحرمة والممنوعة، التي تؤدي في النهاية إلى كارثة لدى الطرفين المتواصلين ومن صوره اللواط، سفاح القربى، السحاق، التواصل مع المرأة المتزوجة، زواج الكافر بالمسلمة (التي جاءت أحداث رواية «وراء السراب... قليلاً لتكشف عنه... إلخ.

والحق أن هذا النوع من العجيب قد كان واضحاً وجلياً في حكايات ألف ليلة وليلة بدءاً من الحكاية الإطار إلى حكاية حمّال بغداد إلى حكاية الأخت وأخيها الممسوخين إلى صنمين... إلخ. وإنما يُلجأ إلى توظيف هذا النوع من الجنس اللاشرعي وغير المألوف لإثارة القارئ واستفزازه، ولزيادة شعوره بالتناقض الذي يولّد فيه الشعور بالتردد المفضي إلى العجائبي.

كان ذلكم حديثنا عن المستوى الأول من المخاطر التي يتعرض لها العجائبي، وهو مستوى يتعلق بحكم القارئ المفترض على الأحداث المعروضة التي إما أن تُفسّر تفسيراً عقلانياً فنمر من العجائبي إلى الغريب، أو تُقبَل على ما هي عليه وحينئذ نكون قد مررنا إلى العجيب.

أما فيما يخص المستوى الثاني الذي ينهض على تأويل النص، فإن العجائبي حسب تصور تودوروف يتربص به خطر آخر أكثر جسارة من

الأول، إنه خطر الجنسين المجاورين: الشعر والأليغورة بما هما جنسان يقتاتان من المجاز والاستعارة والرمز. وفيما يلي تفصيل ذلك:

الشعري والأليغوري:

أ - التأويل الشعري:

إن اشتراط تودوروف لطريقة خاصة في قراءة الأثر العجائبي؛ تقوم على إقصاء الشعري والأليغوري لم يكن اعتباطياً، وإنما إيماناً منه بأن «القراءة الشعرية تشكّل حجر عثرة بالنسبة إلى العجائبي، فإذا رفضنا ونحن نقرأ نصاً ما كل تمثيل ورأينا إلى كل جملة بوصفها تنسيقاً دلالياً خالصاً، فإن العجائبي لن يجد سبيلاً إلى الظهور؛ ذلك أنه يقتضي، كما نتذكر، رد فعل على الوقائع كما هي حاصلة في العالم المعروض. ولهذا السبب لا يستطيع العجائبي أن يدوم إلا في التخييل، فالشعر لا يمكن أن يكون عجائبياً (وإن كانت هناك أنطولوجيا للـ «شعر العجائبي»...)»[225]. إذاً فتودوروف جعل من شروط تحقق العجائبي الابتعاد عن التأويل الشعري و«التزام القراءة الحرفية التي يستجيب لها التمثيل والتخييل والمرجعية في الخطاب العجائبي»[226]، مؤكداً «أن الصور الشعرية ليست واصفة، وبأنها يجب أن تكون مقروءة في محض مستوى السلسلة النحوية التي تؤلفها في حرفيتها، وليس حتى في مستوى مرجعيتها»[227]؛ لأنها (الصورة الشعرية) ليست سوى «تنسيق من الكلمات لا من الأشياء ومن العبث، بل ومن الضرر ترجمة هذا التنسيق بعبارات حواسية»[228].

ولما كانت مكونات النص الشعري عند تودوروف غير متعدية ونصية فحسب، فإن الشعر عنده لا يمكن أن يكون عجائبياً لأنه يرفض التمثيل، بسبب غياب مرجعية تنتظم الوقائع كم هي حاصلة في العالم المتخيل على حد تعبير الصديق بوعلام[229]، الذي ينقل رأياً مخالفاً لهذا موضحاً أن الشعري «يجمع بين الكلمات والدلالة على الأشياء بالصور والتراكيب الرمزية»[230]. ولم

تقف تعليقات الصديق بوعلام عند هذا الحد بل ذهب إلى القول إن تدوروف «انتهى إلى حبس العجائبي في شروط لا تخرج عن المبدأ التأويلي سواء بالنسبة للقارئ أو الشخصية»[231]، إذا كان الواقع يفرض «حضوراً لشيء نسميه الجو العجائبي، والموضوعة العجائبية واللغة العجائبية... وغيرها، وكلها مستويات لتجلي العجائبي لا تقتضي ضرورة إثارة التردد، وإن كانت تتطلب التأويل مادام الأدب بطبيعته معطًى للتأويل على الدوام»[232]، هذا التأويل الذي يمنحه الحياة الأطول. وإن كان لا يتم ذلك إلا بمصارعة جادة لميتافيزيقا اللغة اليومية، وأيضاً مادام الأدب أفقاً للتقابل الضدي المطلق بين الحقيقة والخيال.

ب - الأليغورة[233]:

وتعني ببساطة كما يقول فلتشر(*) «أن تقول شيئاً وتعني به شيئاً آخر»[234]، وهذا يعني أنها تمثيل مجازي لأحداث تحمل في ثناياها معنى يغلب أن يكون أخلاقياً أو دينيا أو غير المعنى الظاهر، وقد مُثِّل لها بقصص شارل بيرو، و(مملكة الجان) لسبنسر، و(الكوميديا الإلهية) لدانتي، وكذا (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري... إلخ. دون أن ننسى القصص التي جاءت على ألسنة الحيوان (كليلة ودمنة).

فالمرموزة التمثيلية (الأليغورة) تفترض حسب تصور تودوروف أولاً «وجود معنيين على الأقل لنفس الكلمات، فيقال لنا تارة إن المعنى الأول لابد أن يختفي، ويقال لنا تارة أخرى إن المعنيين كليهما لابد أن يوجدا معاً. ثانياً: يكون هذا المعنى المزدوج محدداً بكيفية صريحة، فهو غير متعلق بالتأويل (الاعتباطي أو غير الاعتباطي) لقارئ ما»[235]، فـ «إذا كان ما نقرأه يصف واقعة فوق طبيعية، وكان يتعين مع ذلك فهم الكلمات لا بالمعنى الحرفي ولكن بمعنى آخر لا يحيل إلى أي شيء فوق طبيعي، فإنه لم يعد يوجد ثمة مكان للعجائبي، وبالتالي فهناك وجود لتشكيلة من الأجناس الأدبية الفرعية بين العجائبي (الذي ينتمي إلى هذا النمط من النصوص التي تُقرأ بالمعنى

الحرفي)، وبين الأليغورة الخالصة التي لا تحتفظ إلا بالمعنى الثاني، الأليغوري؛ إنها تشكيلة سوف تنبني تبعاً لعاملين اثنين: الطابع الصريح للإشارة، واختفاء المعنى الأولي»[236].

وقد عدَّ تودوروف الخرافة وحكايات الجن التي عادة ما تتضمن عناصر فوق طبيعية وتقترب من الخرافات من الأليغورة الخالصة؛ لأن المعنى الأول للكلمات فيها ينزع إلى الامحاء كلياً[237]. وقد يظهر المعنى الأليغوري في غير هذه الآثار ومن أمثلة ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصة (الرجل ذو المخ الذهبي)[*] لألفونس دوديه «[1840–1897] «Alphonse daudet» التي تروي قصة رجل فقير يمتلك مخاً ذهبياً، غالباً ما يكون الوسيلة الوحيدة التي تدر عليه الأموال وعلى أقاربه. هذه القصة التي كان المعنى الأليغوري حاضراً فيها وبكثافة منذ البداية؛ أي منذ أن صرح البطل بذكائه في عبارته: «أتمتع بذكاء يُدهش الناس، ولم يكن أحد يعرف سري غير والدي وأنا»[238]، فهو بهذا التصريح أخرج القصة من العجائبي وأدخلها في حقل الأليغورات. ومثل هذه التصريحات كثير في الأدب الفرنسي، ووجودها يعد الضربة القاضية للعجائبي، ولأجل هذا عُدّت الأليغورة (المرموزة التمثيلية) خطراً من الأخطار التي تهدد حياة العجائبي، التي لا تستمر إلا المدة التي يستغرقها التردد: تردد القارئ والشخصية اللذين يجب أن يبتّا ما يريانه إن كان جزءاً من الواقع أم لا؟ حسب الطرح التودوروفي. ووجهة نظرنا أن هذا التردد ما كان ليكون له دلالة لولا تميز العجائبي بخاصية مهمة كان قد أشار إليها الكاتب والروائي الروسي فلاديمير سولوفيف[239] «V. soloviov» في مقدمته لرواية «مصاص الدماء» لـ (تولوستوي) [1828–1910] «Lio Tolstoy» إذ يقول: «رليك الخاصية المميزة للعجيب[*] الحقيقي إنه لا يظهر أبداً في شكل سافر، فأحداثه يجب ألا تُرغم أحداً على الاعتقاد بالمعنى الصوفي لأحداث الحياة، وإنما يجب على الأقل أن توحي به، لتفسير بسيط للظواهر، لكنه في نفس الوقت يحرم

هذا التفسير كلياً من احتمالية باطنية. إن كل التفاصيل الخاصة يجب أن يكون لها طابع يومي، غير أنها، في مجموعها، يجب أن تشير إلى سببية»(240). وقد علّق توماشفسكي على هذه العبارة بعد إيرادها بقوله: «إننا لو نزعنا من هذه العبارة الطلاء المثالي لفلسفة سولوفيوف، لواجدون فيها صياغة جد مضبوطة لتقنية الحكي العجيب من وجهة نظر قواعد التحفيز الواقعي»(241)، مبيناً «أن الحوافز المعتادة التي تتيح إمكانية تأويل مزدوج هي الحلم والهذيان، ووهم الرؤية وحوافز أخرى»(242).

ومن المهم التأكيد على أن المحكي العجائبي في وسط متطور وبموجب متطلبات التحفيز الواقعي يمكن فهمه كأحداث واقعية، وكأحداث عجيبة على حد تعبير توماشفسكي الذي عدّ رواية «مصاص الدماء» مثلاً جيداً للبناء العجائبي.

مصادر الدراسة ومراجعها

(1) ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبدالسلام محمد هارون، م 4، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991م، ص 243..

(2) ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا: مجمل اللغة، تح: زهير عبدالمحسن سلطان، م (3-4)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1986م، ص 651 (باب العين والثاء). راجع أيضاً: الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر: مختار الصحاح، تح: محمود فاطر، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1995م، ص 171 (مادة عجب).

(3) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج 1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م، ص 235.

(*) – أورد هذا التفريق بين الصيغتين الكفوي (في الكليات) لاحقاً دون أية إحالة على الفيومي، راجع: الكفوي، أبو البقاء: الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1993م، ص 151.

(4) الفيومي، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير، طبعة جديدة محققة ومشكولة اعتنى بها الأستاذ يوسف الشيخ محمد، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، 2004م، ص 204 (مادة عجب).

(5) المرجع نفسه، ص 204.

(6) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، م 4، دار صادر، بيروت، ط 1، 1998م، ص 260 (عجب).

(7) سورة ص، الآية 5.

(8) السيوطي، جلال الدين والمحلي، جلال الدين: تفسير الجلالين، دار ابن كثير، بيروت، ط 7، 1993م، ص 453.

(**) أزد شنوءة من أشهر بطون قبيلة الأزد، وهي من أشهر قبائل كهلان، التي هي إحدى قبائل يعرب.

(9) القرطبي، عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري: الجامع لأحكام القرآن، ج 15، تح: أحمد عبدالعليم البردوني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1995م، ص 149-150.

(10) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبدالكريم الغرباوي، مرا: إبراهيم السامرائي وعبدالستار أحمد فراج، ج 3، مطبعة حكومة الكويت، ص 321 (عجب).

(11) الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج 3، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية، مصر، ط 1، 1354هـ، ص 317.

(12) المرجع نفسه، ج 3، ص 298.

(13) سورة الصافات، الآية 12.

(14) راجع: - الكليات معجم المصطلحات والفروق اللغوية، ص 655 (عجب).

- تفسير الكشاف، ج 3، ص 298.

(15) عبدالباقي، محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، ط 4، 1997م، ص 266-267.

(16) الزين، رشدي وبسّام، محمد: المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عدنان سالم، المجلد الثاني (ص - ي)، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 2، 1417هـ، ص 780-781.

(17) تفسير الكشاف، ج 4، ص 145.

(18) يذكر أبو هلال العسكري أن الأمر العجب الظاهر المكشوف، ذلك أن أصل الكلمة الظهور ومنه قيل للعلامة الأمارة لظهورها، الأمرة والإمارة ظاهر الحال، وفي القرآن (لقد جئت شيئاً إمراً) الكهف/ 71. أما الأد فهو العجب المنكر، وهو يعني العجب الذي خرج عما في العادة من أماله، والعجب استعظام الشيء لخفاء سببه، قال تعالى: (لقد جئتم شيئاً إدّا) مريم/ 89، والإمر والأد يدلان على الأمر الفظيع المنكر الذي يستوجب التعجب. راجع: الفروق في اللغة: تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 7، 1991م، ص 252..

(19) صدقة، إبراهيم: بنية العجائبي في رواية – كواليس القداسة لسفيان زدادقة، محاضرات الملتقى الدولي السادس (عبدالحميد بن هدوقة) للرواية مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2003م، ص 87.

(20) راجع: – لسان العرب، م 4، ص 259.

– تاج العروس، م 3، ص 322.

(21) لسان العرب، م 4، ص 260.

(22) ابن سيده، علي بن إسماعيل: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ت: محمد السقا – حسن نصار، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، ط 1، 1985م، ص 205.

(23) القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، د.ت، ص 13.

(24) الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1985م، ص 325 (عجب).

(25) قال الزبيدي: «ونقل شيخنا من حواشي القاموس القديمة حاصل ما ذكره أهل اللغة في هذا المعنى: أن التعجب حيرة تعرض للإنسان عند سبب جهل الشيء، وليس هو سبباً في ذاته، بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه، (...) قاله الراغب». راجع: ج 3، ص 319.

(26) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 10.

(27) لسان العرب، م 4، ص 260.

(28) الجرجاني، علي بن محمد بن علي: التعريفات، ت: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1405هـ، ص 190.

(29) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005م، ص 35.

(30) المفردات في غريب القرآن، ص 325 (عجب)

(31) المرجع نفسه، ص 325.

(32) جبران، مسعود: الرائد – معجم لغوي عصري، ج 2، دار العلم للملايين، ط 4، 1981م، ص 1008.

(33) المرجع نفسه، ج 2، ص 1005..

(34) تفسير الكشاف، ج 4، ص 145.

(35) المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ج 1، ص 205.

(36) حيث ورد فيه: «إذا حصل الخارق بعد التحدي أو الظاهرة المقصودة، وصار فوق العرف أو الطقوسية الأسطورية السائدة، وتخطى آفاق المقارنة بينه وبين الأعراف السائدة اعتبر كرامة أو عصمة أو عجيبة». وتعني العجيبة هنا المعجزة. راجع: خليل، أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية (عربي – فرنسي – إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1996م، ص ص 61–62 (مادة خارق).

(37) إذا عُرفت فيه العجيبة بأنها «حادثة تحدث بقوة إلهية تخرق مجرى الطبيعة وتثبت إرسالية من كان سبب الحادثة أو من جرى على يديه وهي فوق الطبيعة المألوفة ولكنها ليست ضدها. وهي تحدث بتوقيت نظم الطبيعة، ولكنها لا تلغي ذلك النظم ويقصد بها إظهار النظام الذي هو أعلى من الطبيعة الذي يخضع له نظام الطبيعة نفسه. ولما كان الله هو القوة الوحيدة فوق الطبيعة المتسلطة فهو الوحيد القادر على صنع العجائب به و بالذي يُنيط بهم ذلك (...) وقد استعمل العهد الجديد ثلاثة أوصاف للعجائب: آية وعجيبة وقوة قوات». راجع: تأليف لجنة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين: قاموس الكتاب المقدس، هيئة التحرير: بطرس عبدالملك – جون ألكساندر طمس – إبراهيم مطر، صدر عن دار مكتبة العائلة، القاهرة، طبع بمطبعة الحرية، بيروت، ط 13، 2000، ص 601.

(38) استعمل الزمخشري لفظة عجيبة بمعنى المعجزة في معرض تفسيره للآية «واتخذ سبيله في البحر عجباً» (الكهف/ 63). راجع: ج 2، ص 396.

(39) الزمخشري، محمود بن عمر: الفائق في غريب الحديث، تح: علي بن محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط 2، د.ت، ج 1، ص 362.

(40) راجع: – لسان العرب، ج 2، ص 264 (مادة خرَق).

– الكليات، ص 433.

– كتاب العين، ج 4، ص ص 150–149.

– أساس البلاغة، ص 108.

– مجمع اللغ العربية: معجم الوسيط، إخراج: إبراهيم مصطفى وآخرون، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، د.ت، ص 229.

(41) كتاب العين، ج 4، ص ص 150–149.

(42) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984م، ص 84.

(43) يعقوب، إميل وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، ط 1، 1987م، ص 191.

(44) خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الأسطورية (عربي – فرنسي – إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1996م، ص 61.

(45) الكليات – معجم المصطلحات والفروق اللغوية، ص 433.

(46) المسعودي، حمادي: العجيب في النصوص الدينية، بمجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، لبنان، العدد 14–13، ربيع، 1991م، ص 90.

(47) أركون، محمد: الفكر الإسلامي – قراءة علمية، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت/ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1996م، ص 223.

(48) المرجع نفسه، ص 223.

(49) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(50) المرجع نفسه، ص 187.

(51) المرجع نفسه، ص 188–187.

(*) نود في هذا المقام أن نشير إلى أنواع الخارق كما يقدمها المعجم اللاهوتي الكاثوليكي الكبير لفالكان، مانجنو وآمان إذ بعد تعرضه للتعريف العام للخارق وهو «ما لا يتعدى الطبيعة» يقدم تقسيماً لمختلف أشكال ما فوق الطبيعة حاصراً إياها في: 1 – فوق طبيعي جوهري (أو غير مخلوق، أو مطلق) وهذا لا يقال إلا على الله. 2 – وفوق طبيعي عرضي (أو مخلوق أو نسبي أو بالمقارنة، ويسمى أيضاً «préternaturel» وهو ما لا يكون فوق طبيعي إلا بالنسبة إلى طبيعة معينة محددة. وهذا النوع يتضمن كل أشكال الخارق للطبيعة 3 – وقد يكون خارقاً بسيطاً للطبيعة ما هو متعلق بالجوهر (الرحمة، الفضائل الفطرية، حصيلة القدسيات) أو ما يتعلق بالعلل الفاعلة (معجزات، نبوّات...، فالخارق للطبيعة بمعناه الحقيقي حسب المعجم اللاهوتي هو ما يتعدى كل طبيعة مخلوقة أو قابلة للخلق. راجع: لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، م 3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، 2001م، ص ص 1393–1394.

ولعل تعلق هذه التقسيمات جميعها بعالم اللاهوت هو ما جعل لويس غارديه وجيماريه وغيرهما يقفون ضد مساواة الخارق والمعجزة بالعجيب لما لكل مصطلح في ثقافة وعرف مستعمليه من خصوصية.

(52) أركون، محمد: م س، ص 210.

(53) معجم المصطلحات الأسطورية، ص 61.

(54) ابن صالح، رضا: مدخل إلى الأدب العجائبي – الغريب والمدهش، مجلة الحياة الثقافية، العدد 156، السنة 29، جوان 2004م، ص ص 45–52.

(55) أركون، محمد: الفكر الإسلامي – قراءة علمية، ص 210 (الهامش 1).

(56) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(57) لسان العرب، م 4، ص 423.

(58) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(59) Nouveau Larousse Encyclopédique، Librairie Larousse-Bordas، Paris، 1998، Tome 1، p. 604.

(60) Ibid، tome 1، p. 604.

(61) Ibid، tome 1، p 604.

(62) ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م، ص 426.

(63) Valérie tritter: Le fantastique، Ellipses Edition، 2001، p. 3.

(64) Ibid.، p. 20.

(65) تاريخ الرواية الحديثة، ص 423.

(66) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي – فرنسي – عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص 158.

(67) المناعي، الطاهر، العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، العدد 35–34، فيفري 1998م، ص 136.

(68) لسان العرب، ج 5، ص 18–16.

(69) أساس البلاغة، ص 322 (غ ر ب).

(70) معجم العين، ج 4، ص 411 (غرب).

(71) المصباح المنير، ص 230 (غرب).

(72) الرائد – معجم لغوي عصري، ج 2، ص 1076.

(73) أساس البلاغة، ص 322 (غ ر ب).

(74) القزويني، الخطيب: الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبدالمنعم خفاجي، م 1، ج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 3، 1993م، ص 23–24.

(75) مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 2، 2000م، ص 537.

(76) الجوزية، ابن قيم: الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1998م، ص 258.

(77) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج 1، تح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر – مكتبة المثنى – بغداد، ج 2، 1961م، ص 89.

(78) المرجع نفسه، نفسها.

(79) المفردات في غريب القرآن، ص 361.

(80) يعقوب، إميل وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م، ص 286.

(81) قاموس الكتاب المقدس، ص 656.

(82) راجع: البعلبكي، روحي: المورد (قاموس عربي – إنجليزي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 6، 1994م، ص 752.

(83) المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 29، 1987م، ص 547.

(84) الرائد – معجم لغوي عصري، ج 2، ص 1076.

(85) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 15.

(86) اسكندر، نجيب: معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من أسماء وأفعال وأدوات وتعابير، مطبعة الزمان، بغداد، ط 1، د.ت، ص 243، ص 261.

(*) ذهب حمادي المسعودي في مقاله الموسوم بـ«العجيب في النصوص الدينية» إلى أن القزويني ضرب أمثلة حول العجب هي على أهمية قصوى بالنسبة للحقل الدلالي الذي تنهض عليه الدراسة، وراح يدلل بأمثلة كان القزويني قد ضربها لإبانة حد الغريب وليس لشرح العجيب، (راجع ص 90 من المقال)، وهذا خطأ منهجي وقع فيه الباحث كلفه بناء مقاله على فكرة وهمية مفادها معجزات الأنبياء هي من تجليات العجيب في النص الديني، ولو تريث قليلاً لأدرك أن معجزات الأنبياء عند القزويني هي من الغريب. راجع: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 17–18.

(87) العجيب في النصوص الدينية، ص 90.

(88) التعريفات، ص 85.

(89) البيان والتبيين ج 1، ص 90–89.

(90) الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، ص 66.

(91) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، م 3، تح: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1992م، ص 312.

(92) العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، ص 134.

(93) كيليطو، عبدالفتاح: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 3، 1997م، ص 60.

(94) Larousse، Le petit Larousse IIlustré، Librairie Larousse، paris، 2007، p. 683.

- Nouveau Larousse encyclopédique

- Nouveau Larousse Encyclopédique، Librairie Larousse-Bordas، Paris، 1998، T 2، p. 1000.

- Larousse، Le petit Larousse en couleurs، Librairie Larousse، paris، 1986، p. 577.

(95) Jerwan، Sabek: El kanze، Dictionaire (Français - arabe)، maison Sabek S.A.R.L.، 1997، p. 617.

- Yossef m. Reda: Al Kamel - Alkabib plus، Dictionnaire de français classique et contemporain، Librairie du Liban Publishers، Be - routh، 1997، p. 773.

(96) مرتاض، عبدالملك: العجائبية في رواية «ليلة القدر» للطاهر بن جلون، أعمال ملتقى 15-16 مايو 1989م، جامعة وهران، دفتر رقم 3، نوفمبر 1992م، ج 1، ص 110.

(97) Jaceuline picoch: Le robert - Dictionnaire étymologique du français، Dictionnaires le robert، paris، 1994، p 232 (fanfome).

(98) جان لابلانش، ج. ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1987م، ص 573.

(99) Jean-Luc Steinmetz: La littérature fantastiue، collection enc - clopédique، p. u. f.، 1990، p. 2-4.

(100) Valérie tritter: Le fantastique، p. 3.

(101) Ibid، p. 3.

(102) Ibid، p. 3.

(103) Ibid، p. 4.

(104) petit Larousse en couleurs،p. 376.

(105) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص 196.

(106) حوار مع الناقد والروائي عبدالملك مرتاض، مجلة عمان، تشرين أول 2004م، العدد 112، ص 14.

(107) ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله: شرح ابن عقيل، ت: حنا الفاخوري، ج 2، دار الجيل، بيروت، ص 489.

– الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر: المفصل في صنعة الإعراب، ت: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م، ص 260.

(*) أصدر المجمع اللغوي قراراً في النسبة إلى جمع التكسير وهذا نصه: «المذهب البصري في النسبة إلى جمع التكسير أن يُرد إلى واحده، ثم ينسب إلى هذا الواحد، ويرى المجمع أن ينسب إلى لفظ الجمع عند الحاجة كإرادة التمييز أو نحو ذلك». انظر: وافي، عبدالواحد: فقه اللغة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 8، د.ت، ص 302.

(108) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 21 (معجم).

(109) جودة نصر، عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م، ص 61.

(110) المرجع نفسه، ص 62.

(111) معجم مصطلحات الأدب، ص 166.

(112) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني/ مكتبة المدرسة، بيروت، ط 1، 1983م، ص 168.

(113) معجم مصطلحات الأدب، ص 166.

(*) يؤسفنا جداً أن نرى بعضاً من باحثينا يقوّلون غيرهم ما لم يقولون، وذلك ضمن رسائل أكاديمية مجازة!، فهذا الباحث عبدالمجيد بدراوي – في بحثه الموسوم بـ «العجائبية في ألف ليلة وليلة – حكايات السندباد البحري نموذجاً» يقول معرفاً العجيب عند جميل صليبا: «في حين يعرفه (العجيب) جميل صليبا في المعجم الفلسفي بقوله: «العجيب fantastique يطلق اليوم على كل تخيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاصة [كذا] لتلاعب الأفكار، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول)» (راجع: ص 3). والحق أن هذا التعريف إنما أورده صاحب المعجم الفلسفي في معرض حديثه عن الفنطاسيا. ولما كان هذا الأمر قد تكرر من الباحث في بحثه مرات عديدات رأينا عدم السكوت عليه. إذ يذهب الباحث أيضاً في الصفحة نفسها من بحثه إلى أن محمد أركون عرّف العجيب ويذكر تعريفاً هو في الحقيقة للقزويني. والطريف في الأمر كله أن التعريف الذي نقله الباحث ظاناً أنه لمحمد أركون كان المترجم قد وضعه بين مزوجتين ليكتب في صفحة الهوامش والمراجع عبارة «نعتذر للقارئ بسبب عدم إثبات النص بلغته الأصلية»، مشيراً إلى كتاب القزويني

عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. (راجع: الفكر الإسلامي – قراءة علمية، ص 189، ص 108). راجع: بدراوي، عبدالمجيد: العجائبية في ألف ليلة وليلة – حكايات السندباد البحري نموذجاً، مخطوط أطروحة ماجستير، جامعة باجي مختار – عنابة، الجزائر، 2001–2002.

(114) المعجم الفلسفي، ج 2، ص 168.

(115) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 97.

(116) المرجع نفسه، ص 97.

(117) بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري/ دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط 1، 1991م، ص 135.

(118) المعجم الفلسفي، ج 1، ص 262.

(119) الرقيق، عبدالوهاب – بن صالح، هند: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط 1، 1999م، ص 75.

(120) المعجم الفلسفي، ج 1، ص 262.

(121) السابق، جروان: الكنز – قاموس (فرنسي – عربي)، دار السابق للنشر، ط 2، 1997م، ص 252.

– يوسف محمد، رضا: الكامل الكبير زائد (فرنسي – عربي) مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 2، 1997م، ص 462.

(122) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، 1997م، ص 33.

(123) المرجع نفسه، ص 33.

(124) العجائبية في رواية ليلة القدر، ص 108.

(125) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 48.

(126) الحيوان، ج 1، ص 75.

(127) المرجع نفسه، ج 3، ص 312.

(128) راجع مبحث الغيب من هذه الدراسة.

(129) الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب – نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، ج 2، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2002م، ص 252.

(130) جودة نصر، عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص 149.

(131) الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، ج 2، ص 143.

(132) الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 150.

(133) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط 3، 2001م، ص 226.

(134) المرجع نفسه، ص 266.

(135) المرجع نفسه، ص 99.

(136) الجوزو، مصطفى: مس، ص 254–253.

(137) الجرجاني، عبدالقاهر: م.س، ص 99.

(138) المرجع نفسه، ص 99.

(139) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981م، ص 90.

(140) المرجع نفسه، ص 72.

(141) المرجع نفسه، ص 70.

(142) زكي أبو حميدة، محمد صالح: دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، غزة، 2006م، ص 37–36.

(143) الجوزو، مصطفى: م.س، ص 256.

(144) القرطاجني، أبو الحسن، م.س، ص 91.

(145) الجوزو، مصطفى، م.س، ج 2، ص 257.

(146) Pierre-Georges Castex: Anthologie du vonte fantastiue français، Librairie José corti، Paris، 2004، p. 5-6.

(147) Ibid.، p. 6.

(148) Ibid.، p. 6.

(149) Jean-Luc Steinmetz: La Littérature Fantastique، p. 9.

(150) تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط 1، 1994م، ص 198.

(151) المرجع نفسه، ص 200.

(152) المرجع نفسه، ص 198.

(153) Pierre-Georges Castex: 147 – Ibid.، p. 203.

(154) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997م، ص 25.

(155) المرجع نفسه، ص 25.

(156) حمداوي، جميل: الرواية العربية الفانتاستيكية: مجلة أدب وفن، مجلة ثقافية إلكترونية متاحة على الشبكة www.adabfan.com

(157) valérie tritter: Le fantastique، p. 22.

(*) العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو: «Les structures anthropologique de lص imaginaire».

(158) حمداوي، جميل: الرواية العربية الفانتاستيكية، متاح على الشبكة.

(159) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 26.

(160) المرجع نفسه، ص 25.

(161) أركون، محمد: الفكر الإسلامي - قراءة علمية، ص 187.

(162) تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 80.

(163) حمداوي، جميل: الرواية العربية الفانتاستيكية، متاح على الشبكة.

(164) المرجع نفسه.

(165) برادة، محمد: مقدمة كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي)، تر: الصديق بوعلام، ص 4.

(166) حمداوي، جميل: الرواية العربية الفانتاستيكية، متاح على الشبكة.

(167) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 22-21.

(168) تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط 1، 1993م، ص 189.

(169) المرجع نفسه، ص 195.

(*) وبالعبارة الأجنبية «le fantastique (...) en dure que le temps dص un hés – tationس. p 46».

ما هو ملاحظ أن جُل المشتغلين على كتاب تودوروف «Introduction a la lin – térature fantastique» ترجموا لفظة «Hésitation» بالتردد، هذه الترجمات التي نرى أنها جاءت لتعطي الحياة «التردد» على حساب مدلول آخر كان أكثر أهمية هو مدلول الحيرة، الذي كان التعويل عليه كثيراً في تراثنا العربي ولاسيما عند الحديث عن التحديدات اللغوية والاصطلاحية للعجيب وما جاورها على ما بيّناه سلفاً. فهل كان ذلك الإبعاد عفوياً أو متعمداً؟ وإن كنا نذهب إلى القول بعدم معرفة هؤلاء المترجمين بما ورد في التراث العربي.

(170) تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

(171) المرجع نفسه، ص 195.

(172) تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 67.

(173) المناعي، الطاهر: العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، ص 147.

(174) Valérie، Tritter: Le fantastique، p. 21.

(175) تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 21.

(176) المرجع نفسه، ص 209.

(177) المرجع نفسه، ص 21.

(178) المرجع نفسه، ص 54.

(179) المرجع نفسه، ص 57.

(180) المرجع نفسه، ص 65.

(181) المرجع نفسه، ص 65.

(182) نفسها.

(183) المرجع نفسه، ص 67.

(184) المرجع نفسه، ص 50.

(185) المرجع نفسه، ص 49.

(186) المرجع نفسه، ص 50.

(187) المرجع نفسه، ص 195.

(188) المرجع نفسه، ص 54.

(189) المرجع نفسه، ص 54.

(*) المراد بأدب الخرافة عند كريستين بروك روز هو الأدب العجائبي.

(190) عناني، محمد: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1996م، ص 29–28 (معجم).

(191) تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 68.

(192) زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 88.

(193) تزفيتان، تودوروف: م.س، ص 70.

(194) المرجع نفسه، ص 70.

(195) المرجع نفسه، ص 72.

(196) المرجع نفسه، ص 68.

(197) حمداوي، جميل: الرواية العربية الفنتاستيكية، متاح على الشبكة (مجلة أدب فن).

(198) المرجع نفسه.

(199) المناعي، الطاهر: العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، ص 135–134.

(200) ترفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 207.

(201) المرجع نفسه، ص 76.

(202) المرجع نفسه، ص 75.

(203) زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 87.

(204) كيليطو، عبدالفتاح: الأدب والغرابة، ص 36.

(205) بنعبدالعالي، نعيمة: الأدب والفانتاستيك، مقال متاح على الشبكة [2005/2/28]، www،arabicstory.net.

(206) ترفيتان، تودوروف: م.س، ص 201.

(207) المرجع نفسه، ص 200.

(208) المرجع نفسه، ص 76، ص 80.

(209) أركون، محمد: الفكر الإسلامي – قراءة علمية، ص 211.

(210) المرجع نفسه، ص 212.

(211) المرجع نفسه، ص 190.

(212) المرجع نفسه، ص 191.

(213) المرجع نفسه، ص 210.

(214) راجع بعضاً من هذه المناقشات ضمن كتابه الفكر الإسلامي، ص ص 241–210.

(215) إنما نقصد بالعجيب المصنف هنا العجيب المعلل لا العجيب المحض «Le merveilleux pur» الذي ترجمه جاسم الموسوي بـ «العجيب الإعجازي» مقسماً إياه إلى ثلاثة أقسام هي: المغرق بالغلو (ويقابله عندنا العجيب المبالغ فيه)، والمجلوب الدخيل (ويقابله عندنا العجيب الدخيل) والذرائعي «الوسيلي» (ويقابله عندنا العجيب الأداتي». زاعماً أن هذا التقسيم مأخوذ من كتاب تودوروف وإنا لنسأل الباحث أين ذهب الصنف الرابع، مؤكدين أن هذه الأصناف هي للعجيب المعلل لا الإعجازي كما يذكر جاسم الموسوي. راجع كتابه: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 2، 1986م، ص 215.

(216) Todorov، Tzvetan: Introduction a la littérature fantastique، Edition du seuil، 1970، p. 60.

(217) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 54.

(218) تزفيتان، تودروف: م.س، ص 77.

(219) Todorov، Tzvetan: Introduction a la littérature fantastique، p. 60.

(220) تزفيتان، تودروف: م.س، ص 79.

(221) المرجع نفسه، ص 79.

(222) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 54.

(223) المرجع نفسه، ص 54 (الهامش 1).

(224) الموسوي، محسن جاسم: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، ص 216.

(*) غابري، الهادي: العجائبي في رواية «وراء السراب... قليلاً» لإبراهيم الدرغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 30، العدد 166، جوان 2005م، ص 13.

(225) تزفيتان، تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، 85.

(226) بوعلام، الصديق: مقدمة إلى الأدب العجائبي، ص 20-21.

(227) تزفيتان، تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، 85.

(228) المرجع نفسه، ص 85.

(229) بوعلام، الصديق: مقدمة إلى الأدب العجائبي، ص 21.

(230) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(231) نفسها.

(232) نفسها.

(233) يترجم مصطلح «Allégorie» في الكتابات العربية بـ: المرموزة (لدى سعيد علوش)، والتورية (لدى جوزيف ميشال شريم)، والاستعارة (لدى مبارك مبارك)، الحكاية المجازية (لدى محيي الدين صبحي)، والقصة الرمزية (لدى سعد البازعي وميجان الرويلي)، والأمثولة الرمزية (لدى صلاح فضل)،... إلخ. راجع: وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، جامعة وهران، 2005-2004، ص 404-405.

(*) له كتاب بعنوان (الاليغوري)، وهو بمثابة الموسوعة الحقيقية للإليغورة.

(234) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص 10.

(235) تزفيتان، تودروف: م.س، ص 88-89.

(236) المرجع نفسه، ص 89.

(237) المرجع نفسه، ص 89.

(*) Pierre–Georges Castex: Anthologie du vonte fantastiue français، pp. 235–245 (Lصhomme a la cervelle dصor).

(238) Ibid.، 238.

(239) نؤكد في هذا المقام أن سولوفيوف هو أحد الذين عبّدا الطريق أمام تودوروف للوصول إلى مقولة التردد التي عرّف بها الأدب العجائبي، وهذا لأن سولوفيوف يصرّح في تعريفه للعجائبي بإمكانية تقديم تفسيرين للحادثة فوق الطبيعية، ثم يُختار بينهما. وهي اللبنة الأساسية في بناء صرح الأدب العجائبي عند تودوروف.

(*) المراد بالعجيب هنا كما سنشير إلى ذلك فيما بعد «Le fantastique»، وهو ما ترجمه به إبراهيم الخطيب حين ترجم مقال نظرية الأغراض.

(240) توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية/ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط 1، 1982م، ص 199–200.

(241) المرجع نفسه، ص 200.

(242) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* * *